

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

Os arquivos também falam:
Imagem, memória e tudo o que fica por dizer

Relatório de Projeto

David Cordeiro

Relatório de projeto apresentado à
Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto para obtenção do
grau de Mestre em Artes Plásticas,
especialização em Intermédia

Orientação:
Miguel Leal

Porto, setembro de 2024

Esta página foi propositadamente deixada em branco.

If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, edible, or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair, or what have you, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solidier container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then next day you probably do much the same again – if to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all. Fully, freely, gladly, for the first time.

Ursula K. Le Guin, in *The Carrier Bag Theory of Fiction*

Se se tratar de uma atitude humana o ato de depositar algo que se quer, porque é útil, comestível ou bonito, num saco, ou numa cesta, ou num pedaço de casca ou folha enrolada, ou numa rede tecida com o próprio cabelo, ou o que quer que seja, e depois levá-lo para casa, sendo que a casa é outro tipo de bolsa ou saco maior, um recipiente para pessoas, e depois, mais tarde, tirá-lo e comê-lo ou partilhá-lo ou guardá-lo para o inverno num recipiente mais sólido ou colocá-lo na caixa dos remédios ou no santuário ou no museu, no lugar sagrado, na área que contém o que é sagrado, e depois, no dia seguinte, provavelmente, repetir o processo - se fazer isso é humano, se é isso que é preciso, então, afinal de contas, sou um ser humano. Em pleno, livre, com prazer, pela primeira vez.

Ursula K. Le Guin, in *The Carrier Bag Theory of Fiction*

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador a confiança depositada, as conversas prazerosas e as partilhas de intimidade, à mesa. A vida fica ligeiramente mais fácil quando partilhamos comida e afetividades várias.

Às minhas companheiras de boa viagem, Jonas e Diogo, um agradecimento especial por caminharem sempre a meu lado. Sem vocês, o meu entendimento da arte seria seguramente bem mais limitado.

Ao Renato, Miguel e Pedro, um sincero obrigado pelo apoio incondicional que tantas vezes me bafeja, direta e indiretamente.

À minha mãe, por continuar a acreditar nesta loucura de querer ser artista, estarei sempre grato.

Uma palavra de carinho e agradecimento também à Praga, que tem sido para mim uma verdadeira escola. Sem a vossa contribuição, seria impossível pensar a minha formação enquanto artista e cidadão.

Por último, a quem fez parte desta aventura, mas ainda assim ficou por nomear, o meu obrigado. A vocês farei questão de agradecer presencialmente, em devida oportunidade.

Que se vire a página então. O próximo capítulo já está a chegar.

Resumo

Este trabalho explora e aprofunda a minha prática artística, que emerge de um questionamento constante acerca das relações interdependentes entre documentação, arquivo, identidade e memória. Através da minha prática, procuro refletir e desconstruir preconceitos em torno de narrativas hegemónicas, locais e estruturas de poder, procurando a promoção de um diálogo ativo sobre o que nos constitui enquanto indivíduos e o que se considera como histórica e socialmente aceitável. Utilizando como metodologia de trabalho o modelo de investigação baseado na prática artística, este relatório está organizado em cinco capítulos distintos, cada um deles dedicado à apresentação de diferentes trabalhos realizados entre 2022 e 2024. Para cada obra apresentada são também partilhados os respetivos processos de pesquisa.

Palavras-chave:

Arquivo; Documentação; Ficção; Identidade; Memória.

Abstract

This work explores and delves into my artistic practice, which emerges from an ongoing questioning of the mutually dependent relationships between documentation, archive, identity, and memory. Through my practice, I aim to both reflect upon and deconstruct preconceptions concerning dominant narratives, places and power structures, while fostering an active dialogue on what constitutes us as individuals and what is understood as historically and socially acceptable. Using a practice-based research model as a methodology, this report is organized into five distinct chapters, each one dedicated on presenting different works created between 2022 and 2024. For each piece of work presented, their respective research processes are also outlined.

Keywords:

Archive; Documentation; Fiction; Identity; Memory.

Sumário

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract	6
Sumário	7
«Isto não é sobre mim; aliás, isto não é sobre nada.»	8
1. <i>Das árvores nascem frutos</i>	28
2. <i>10 pontos para entender melhor o mundo</i>	37
3. <i>A cidade aqui representada</i>	43
4. <i>As paredes também falam!</i>	53
5. <i>O Cinema proibido: ciclo de cinema em comemoração dos 50 anos do 25 de abril</i>	60
Algumas considerações	81
Lista de Referências	83

«Isto não é sobre mim; aliás, isto não é sobre nada.»¹

A minha experiência profissional tem-me mostrado que a capacidade de elaboração teórica é fundamental para a afirmação artística no panorama atual. É hoje exigido a um artista uma enorme competência discursiva tanto para a sua afirmação nacional como internacional (e o domínio, pelo menos, do inglês revela-se uma ferramenta imprescindível). Para se aceder a financiamentos, para se conquistar parcerias e para se dialogar com instituições artísticas, é necessário ao artista ter consciência do contexto em que se apresenta, do que se produz no seu tempo, do trabalho dos seus pares, assim como uma capacidade de articulação destas informações que seja capaz de pensar a sua própria identidade artística e o lugar que pretende ocupar. (Vieira Mendes, 2018, p. 29)

Recordo-me de ter, em criança, um caderno que usava exclusivamente para rabiscar linhas. Só isso, assim. Linhas aleatórias, de diferentes dimensões, sempre variadas, sempre curvas. Pelo meio introduzia diferentes alinhamentos às margens das páginas, diferentes espaçamentos, linhas em branco. Dessa escrita não resultava uma única ideia. Não havia letras ou palavras. Nada ali era legível. Bom, havia linhas, muitas linhas. Mas o resultado final era sempre – e apenas – a mancha gráfica de todas aquelas linhas escritas a tinta azul, juntas numa só página. A produção daquela mancha gráfica era, no entanto, se bem me recordo, metódica. Executava aquelas linhas com a fluidez de quem escreve frases de perfeita coerência. Era como se articulasse ideias; acrescentava-lhes, aliás, pontuação!

Olhando agora retrospectivamente para essa curta fase da minha infância, aquela encenação fazia todo o sentido na minha cabeça. No núcleo daquela brincadeira eu cumpria uma função muito concreta: enquanto escrevia, pensava no que escrevia. E escrevia sobre aquilo que lá me ia desconcertando e despertando interesse. Essas ideias nunca chegavam a atingir o papel; melhor dizendo, atingiam, mas eram completamente ilegíveis, estavam encriptadas.

Dou início a esta introdução recuando no tempo, numa tentativa – quase – desesperada de encontrar pontos de ligação que me ajudem a responder a uma pergunta bastante difícil. Não sinto, no entanto, que tenha sido ainda capaz de lhe atribuir uma resposta. Ou pelo menos uma resposta que se sinta estar ao nível da própria dificuldade

¹ Retirado do espetáculo *Info Maníaco* (2021) de André e. Teodósio & José Maria Vieira Mendes / Teatro Praga. Mais informações em: <http://teatropraga.com/shows/info-maniaco/>

que a pergunta encerra em si. Na previsão de que tal não se chegue a concretizar, começo já por assumir essa possibilidade de falha. Peço então alguma benevolência e paciência a todas as pessoas que venham a ler este trabalho, enquanto me acompanham neste processo feito de tentativas e erros. O problema, percebo agora, é que quanto mais se procura responder a uma pergunta, mais as perguntas vão surgindo.

Numa das recentes conversas de esplanada com o meu orientador durante um almoço – essa atividade de partilha de afetos e proximidades que tanto me alegra – sou confrontado, sem aviso prévio, por uma pergunta maldita. Estávamos nesse dia a tentar «arrumar a casa» como ele costuma dizer, a perceber que caminhos seguir com a escrita deste relatório. O meu estômago parou.

- O teu trabalho é sobre quê?

Pânico. Desordem total. Instalou-se a confusão. O estado de choque era real. Senti-me afrontado, confesso; sem chão. E sem querer parecer pretensioso – mas já antevendo essa possibilidade –, quis responder sem pestanejar:

- A desmontagem de dogmas, professor. Eu entro em crise comigo e com o mundo enquanto vou procurando desmontar dogmas. É isso que eu faço.

Mas em pânico, reagi como sempre faço nestes momentos de aflição: apresso-me a responder e enquanto gaguejo repito frases, ideias, perco o sentido completo da frase que tento verbalizar e acabo por «meter os pés pelas mãos». Não é de estranhar, portanto, que o meu orientador até aqui em silêncio, atento ao meu exercício de patinagem artística, tenha de seguida consubstanciado o crime. Era a morte do artista naquela esplanada, em plena luz do dia.

*- Andas às voltas, mas ainda não respondeste
à pergunta: o teu trabalho é sobre quê?*

*(Se eu soubesse que isto hoje ia ser assim,
o almoço tinha sido um chá de camomila...)*

O confronto da oralidade e do olhar direto é sempre muito mais intenso do que qualquer exercício solitário de papel e caneta ou teclado e ecrã. É o mundo inteiro à nossa frente, a possibilidade de uma realidade em colapso total.

Estava habituado a procurar na escrita o refúgio necessário para tentar, calma e pausadamente, responder a perguntas com este tipo de intensidade e só depois partir para outras formas de comunicação que também me agradam: a fotografia, o vídeo, a performance, as publicações de artista. Carregava essa inquietação de escrita enquanto forma de produção de pensamento desde aquele caderno de rabiscos, ainda que nessa altura o resultado dessa escrita não produzisse sentidos visíveis. Procurava através dessa escrita responder à tal pergunta maldita, esperando ser capaz de atribuir uma identidade à própria escrita que se ia gerando durante o processo.² E na ansiedade de querer encontrar essa voz, admito ter-me esquecido de responder à própria pergunta.

Saber responder à pergunta «o teu trabalho é sobre quê?» não se trata apenas de se conseguir atribuir uma identidade ao trabalho artístico que se vai produzindo, trata-se também de se ser capaz de produzir um discurso sobre nós próprios, dar a entender aos outros um retrato fiel daquilo que somos. Lançamos perguntas sobre as coisas, as pessoas e os lugares para que consigamos entender melhor aquilo que nos rodeia. Perguntamos já prevendo uma possibilidade de resposta. Mas o que fazer então se a resposta não for ainda muito concreta?

Mimetizamos o que encontramos no outro e seguimos caminho em busca da compreensão e do saber. Isto porque queremos conviver com quem quer conviver, sabendo à partida o que significa conviver: saber quem tu és. É por isso que, quando começamos a conhecer, fazemos perguntas: Como é que te chamas? Do que é que gostas? Quantos anos tens? Etc. As perguntas já sabem a resposta, na medida em que, se me perguntam quantos anos

² Esta é, sem dúvida, uma das questões basilares entre artistas que viram o seu trabalho envolvido – mas não necessariamente – no âmbito de um contexto académico. No contexto das artes, encontrar uma forma própria de escrita que se aproxime do *modus operandi* da própria prática plástica de um artista (permitindo-lhe, assim, refletir sobre essa mesma prática), é hoje uma das principais preocupações para uma autoafirmação do artista enquanto tal. Esta questão ganha especial importância, por exemplo, quando enquadrada a partir de conceitos como *practice-based research* («pesquisa baseada na prática» ou «investigação enquanto prática artística»). Neste contexto, utilizo como exemplo o trabalho da artista plástica, performer e professora auxiliar da Universidade de Évora Susana Mendes Silva e do seu trabalho de doutoramento *A performance enquanto encontro íntimo* (2012), realizado no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Escreve a artista que a sua «primeira e talvez mais difícil tarefa foi (e talvez seja ainda, em cada passo do processo) encontrar uma forma de escrever como artista. Como poderei escrever enquanto tal? (...) Como pode um artista articular a sua prática com o acto de escrever num contexto académico? (...) Eu quero escrever enquanto artista, não do mesmo modo ou utilizando a mesma metodologia que um teórico de arte, um filósofo, um antropólogo ou um sociólogo.» (Silva, 2012, p. 9)

tenho, não responderei “José”. Da mesma forma, se pergunto ao livro o seu título, não espero que me responda quantas páginas tem e, se pergunto ao espetáculo quanto tempo demora, não estou à espera que me responda que é em tons verde e laranja.³ (Vieira Mendes, 2023)

Senti-me envergonhado naquele momento, não porque a pergunta tenha sido feita com um tom malicioso ou formulada a partir de um lugar de julgamento, mas por tê-la recebido carregada de expectativas de resposta. E perante essa ditadura invisível da antecipação da resposta bloqueei, senti-me nu, despreparado.

Curiosamente (ou talvez não), volvidas duas semanas dessa conversa ter acontecido, não consigo dizer ao certo qual foi a minha resposta. Sei que voltei ao ataque, desta vez mais calmo – o choque já se tinha dado, não havia mais nada a perder. Fui tentando ser mais preciso na resposta, defendendo a minha posição ao fazer referência aos diferentes formatos que foram dando forma aos meus trabalhos mais recentes: a fotografia, a escrita criativa, a publicação de artista. Continuava, no entanto, consciente de não conseguir responder eficazmente à pergunta lançada; sentia não ser aquilo que o meu orientador procurava ouvir. Não era, de todo, aquilo que eu queria responder. De uma coisa eu tinha – e tenho – a certeza: o meu trabalho sempre envolveu uma componente de pesquisa que, regra geral, antecede sempre qualquer tipo de produção plástica. Uma componente de pesquisa que se dilata sempre (e muito) no tempo.

Diante desta urgência em ser capaz de produzir sentidos de mim, do mundo, das coisas, das pessoas e dos lugares, virei a minha atenção e o meu interesse para as questões do arquivo e da documentação. Quando falo em arquivo e documentação, quero falar da vontade de criar, de construir, coser, cortar e colar. Falo sobre editar, mas falo também sobre a potência da ficção. Quando falo nestas coisas, quero falar sobre uma construção e organização lógica do mundo e dos seus eventos. Quando falo em arquivo e documentação falo em construção e desconstrução, montagem e desmontagem. Quero destruir-me para a seguir me construir, quero estar em permanente construção.

Procuro, assim, através de uma prática artística dirigida para questões relacionadas com o arquivo e a documentação, ser capaz de produzir discursos que coloquem novas questões, diferentes perspetivas. Vou entrando em crise comigo e com o mundo, vou questionando ditaduras invisíveis e, pelo caminho, vou propondo a desconstrução de

³ Vieira Mendes, J. M., (2023). Identifico-me imenso. In: Teatro Cósmico #3, *Revista Almanaque*. Para uma leitura deste texto na sua íntegra consultar: <https://almanaquemag.com/teatro-cosmico-3/>

discursos pré-estabelecidos. O arquivo e a documentação são, aqui, uma possibilidade, um meio para atingir um fim.

Em *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995), Jacques Derrida debate-se sobre a íntima relação entre processos de documentação e arquivo e questões de poder. Ao trabalho de documentação e arquivo encontra-se a impossibilidade de se registrar tudo sobre um determinado acontecimento ou período histórico, o que significa que escolhas devem ser tomadas: que informações são registadas e documentadas e quais são excluídas. Este trabalho de seleção e registo cria uma hierarquização que dá origem a narrativas dominantes; narrativas que se deverão inscrever numa memória coletiva de um grupo de indivíduos e suas respetivas memórias individuais. A essa seleção associam-se as questões de poder e do qual importa prestar especial atenção, tal como o faz a investigadora Ana Bigotte Vieira no seu texto *Dona de casa diz não à vida cara* (2020): quem decide e executa a seleção desses dados, porquê, para quê, como e para quem, etc., etc.

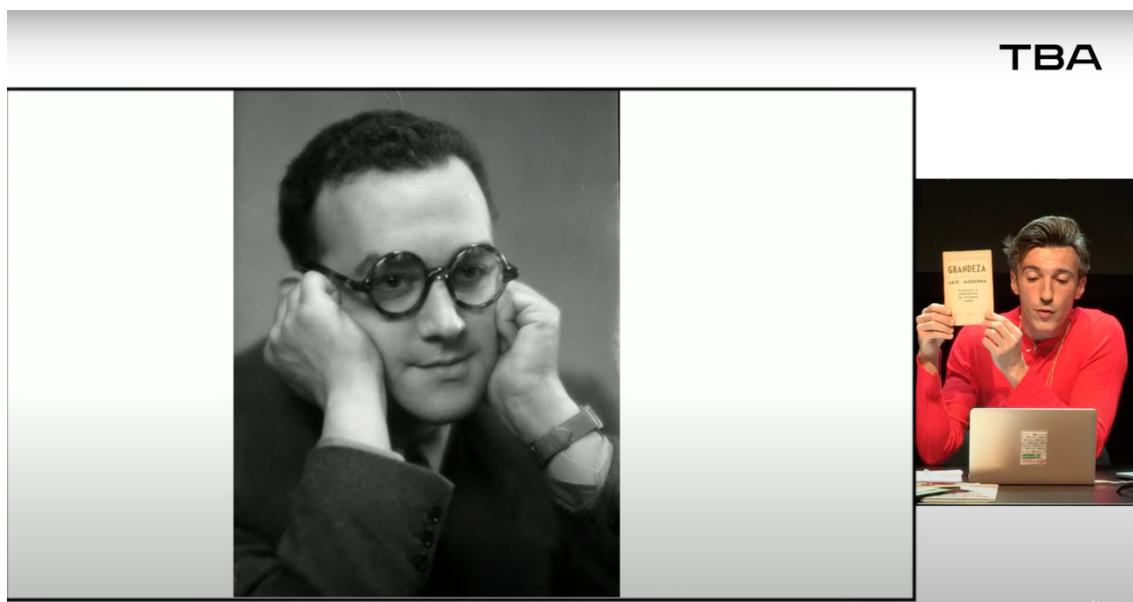
«“O Outro Teatro” é um documentário de António Macedo, filmado entre outubro de 1976 e março de 1977. Rodado durante uma grave crise deste setor artístico, o documentário culmina com o registo de uma jornada na FIL, em 1977. Pelo meio da multidão presente no evento (dez mil pessoas demonstrando o seu apoio à luta dos trabalhadores do teatro independente) vê-se um balão a rodopiar. O teatro experimental em Portugal podia ser aquele balão, que paira entre tempos e pessoas, preso a uma mão desconhecida, interpretado segundo variantes referenciais, um balão tanto prestes a rebentar como a murchar. Há perguntas em torno do teatro experimental que são inevitáveis: que experimental tem sido esse ao longo dos tempos? Quais as suas estratégias e práticas informais? Como fazer uma historiografia ou retrospectiva histórica desocupando protocolos de verdade e dando visibilidade a supressões?

O experimental, libertado da sua utilização enquanto insulto, é um caminho para o entendimento do teatro enquanto ciência da intensificação. Assim, o teatro experimental revela-se num tempo ucrónico, aquele que se supõe nunca ter chegado a concretizar-se devido à sua constante mutação.»⁴

Em 2021 André e. Teodósio apresenta o trabalho: “*O Outro Teatro*”: *Teatro Experimental em Portugal*, uma videoconferência inserida no ciclo de conversas

⁴ Texto da sinopse da videoconferência “*O Outro Teatro*”: *Teatro Experimental em Portugal*. Disponível em: <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/o-outro-teatro-teatro-experimental-em-portugal>

organizadas pelo Teatro do Bairro Alto: *Histórias do Experimental*. Nesta conferência, ancorando-se em vários materiais recolhidos durante o processo de pesquisa, André Teodósio constrói uma constelação de referências em torno da história do experimental nas artes performativas em Portugal entre o século XX e os dias de hoje. Este mapeamento feito pelo André propõe-se como via alternativa a uma narrativa oficial e hegemónica, já que desta constelação de referências fazem parte nomes que a história do teatro e das artes em Portugal, de forma geral, lançaram ao esquecimento. A estes nomes estão muitas vezes associados trabalhos, artistas e/ou coletivos de artistas cuja contextualização sempre se definiu como «à margem», quer pela forte presença da palavra «experimental» – o que dificultava a sua respetiva aceitação no meio artístico e social –, quer pelas variadíssimas questões políticas das quais estes artistas e respetivos trabalhos se aproximavam. Desta forma, André, ao fazer, por exemplo, um levantamento de referências trazidas da época do Estado Novo, evidencia a eminente precariedade a que estes artistas e respetivos trabalhos se viram sujeitos – já que qualquer tipo de reivindicação artística ou política que muitos defendiam (direitos laborais, direitos civis, direitos LGBTQIA+, etc.) era alvo da censura –, contribuindo, simultaneamente, para um enquadramento e melhor entendimento relativamente ao contexto das práticas performativas atuais.



Captura de tela da conferência *Histórias do Experimental* #3 - André e. Teodósio / Teatro Praga: "O outro Teatro", Teatro do Bairro Alto

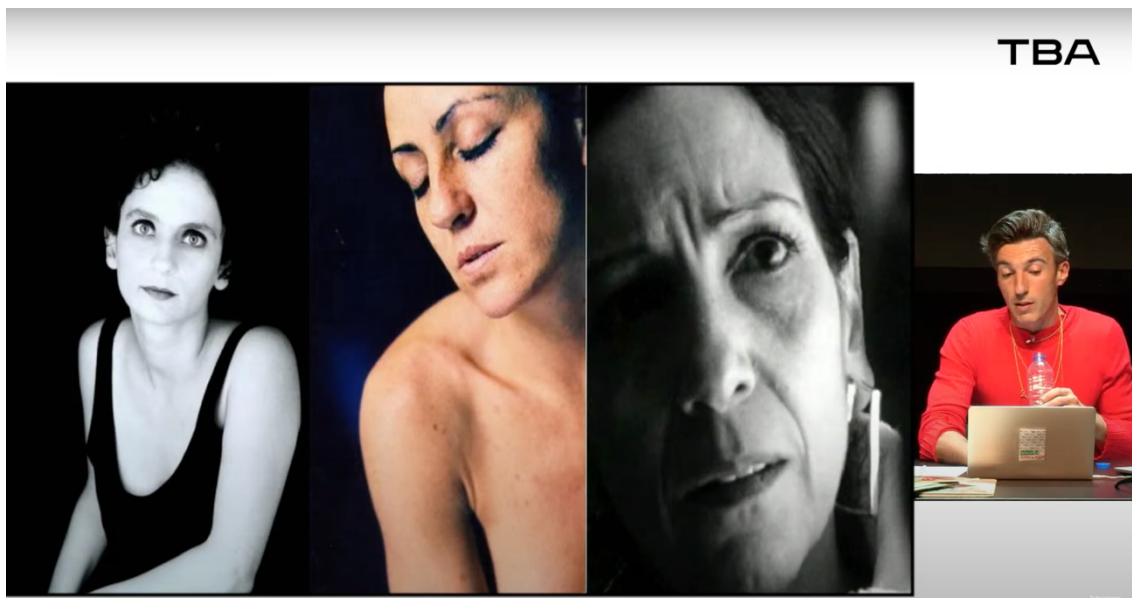
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ii6iYNECMtI&t=1246s>



Captura de tela da conferência *Histórias do Experimental #3 - André e. Teodósio / Teatro Praga: "O outro Teatro"*, Teatro do Bairro Alto

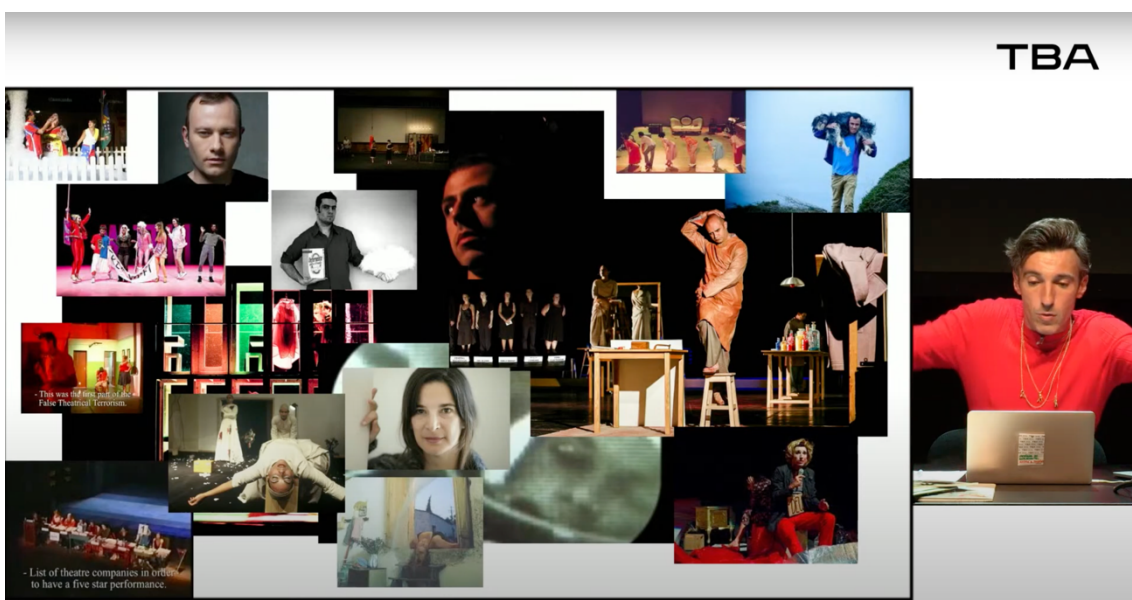
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ii6iYNECMtI&t=1246s>

Neste sentido, entendo como valiosa a aproximação das referências acima apresentadas, uma vez que o artista aplica na sua prática um argumento já em 1995 levantado por Derrida: a problematização de estruturas de poder que reforçam narrativas dominantes, bem como as limitações do arquivo e documentação, procurando simultaneamente novas narrativas como resposta, abrindo espaço e dando visibilidade histórica a artistas e/ou coletivos de artistas até então marginalizados por uma versão oficial da história. A esta sua pesquisa – que nunca pretendeu ser um trabalho académico – muitas outras referências e contribuições poderiam ser acrescentadas a uma já vasta contribuição, sendo que, neste sentido, o trabalho não se encerra em si próprio: ancora-se num passado tendo em vista uma contextualização do presente, para de seguida se projetar num futuro. Não menos importante é o facto deste esforço abrir caminho em duas frentes importantes do qual a primeira beneficia da segunda: em primeiro a já referida constelação de referências feita pelo André; em segundo a apresentação dessa constelação de referências no palco de um teatro municipal. Em suma, André Teodósio constrói um mapa de referências historicamente lançadas para «a margem», trazendo esse mapeamento para a visibilidade de «um centro» que um teatro com destaque nacional e internacional permite ter, um teatro que é apoiado e financiado e com devidos recursos que lhe permitem uma visibilização em larga escala.



Captura de tela da conferência *Histórias do Experimental #3 - André e. Teodósio / Teatro Praga: "O outro Teatro"*, Teatro do Bairro Alto

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ii6iYNECMtI&t=1246s>



Captura de tela da conferência *Histórias do Experimental #3 - André e. Teodósio / Teatro Praga: "O outro Teatro"*, Teatro do Bairro Alto

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ii6iYNECMtI&t=1246s>

Também neste contexto um entendimento do corpo enquanto *objeto-arquivo*, apontado por André Lepecki em *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* (2010), tem servido de importante referência para o cruzamento entre a dança e a performance com as práticas arquivísticas. Neste ensaio, o autor entende este *objeto-arquivo* como um corpo que está vivo, complexo e rico de experiências, capaz de arquivar memórias, experiências e conhecimentos tal como qualquer outro objeto material arquivístico entendido como «tradicional»: texto, imagem, vídeo, som, etc.

Na sua condição de fragilidade que o constitui, os pontos cegos de percepção, as indeterminações linguísticas, os tremores musculares, lapsos de memória, hemorragias, fúrias e paixões, o corpo enquanto arquivo reposiciona e afasta as noções de arquivo da lógica do repositório de documentos ou de uma instituição burocrática dedicada à (má) manutenção “do passado”.⁵ (Lepecki, 2010, p. 34)

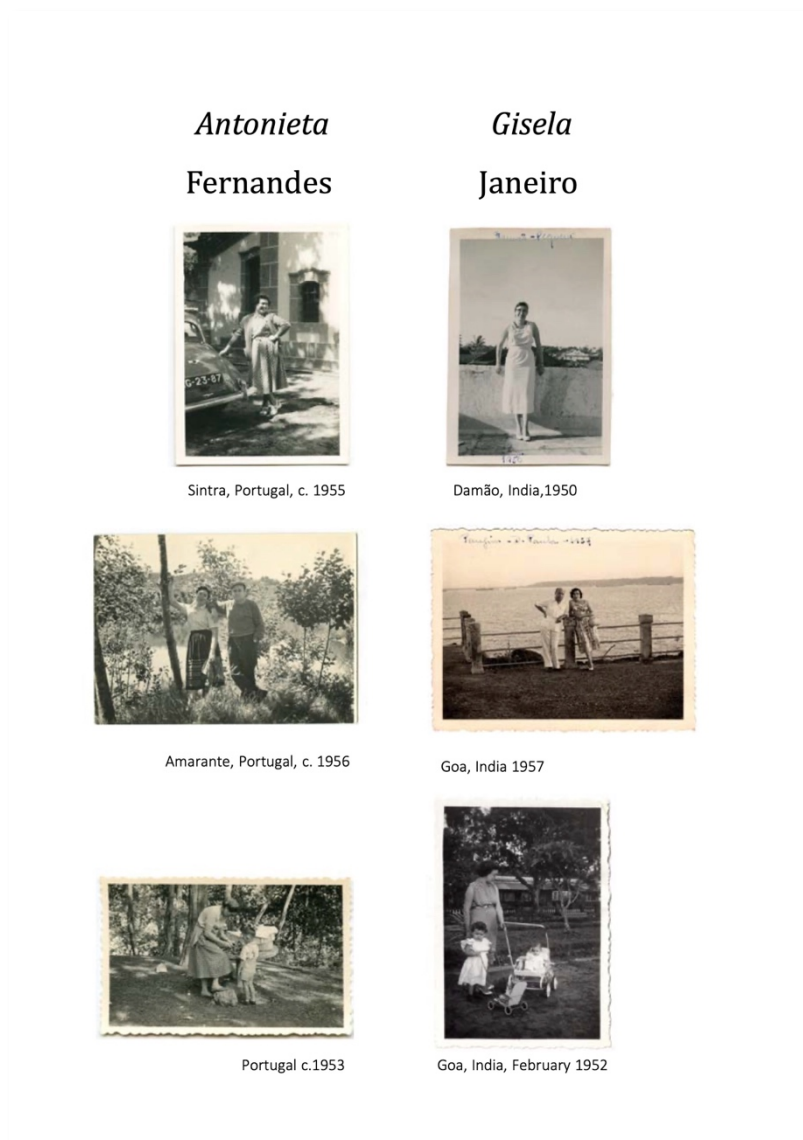
André Lepecki compreende a importância deste cruzamento uma vez que se permite, através destas práticas, aceder ao conhecimento incorporado neste *corpo-arquivo*, possibilitando-se o surgimento das memórias aí arquivadas. Neste sentido, a dança ou a performance constituem-se como linguagem a partir do qual este corpo é capaz de comunicar um arquivo. Não menos importante, é proposto um entendimento destes corpos enquanto testemunhos de todo o tipo de injustiças sociais e históricas, sendo que é através do reconhecimento e expressão física destas memórias arquivadas pelo corpo que um contributo eficaz para processos de transformação social pode ser feito.

Utilizando o mesmo jogo de aproximação entre teoria e prática que propus com Derrida e Teodósio, resgato para este contexto outros dois trabalhos distintos de outros dois artistas nacionais, pese embora os entenda como próximos desta ideia de corpo enquanto material de arquivo.

Em primeiro lugar *The Archive is Present* (2019), onde a artista Ana Janeiro, cruzando performance e fotografia, trabalha a partir de um arquivo privado da sua família. Ao apropriar-se dos dois álbuns fotográficos de ambas as avós, a artista «performa» estes dois corpos retratados nestes álbuns, corpos que nos remetem a duas realidades fisicamente distantes, mas politicamente próximas: por um lado, a avó (Antonieta

⁵ Tradução livre do inglês: *In its constitutive precariousness, perceptual blind-spots, linguistic indeterminations, muscular tremors, memory lapses, bleedings, rages, and passions, the body as archive re-replaces and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of “the past”.*

Fernandes) que viveu em Portugal Continental; por outro, a avó (Gisela Janeiro) que viveu na Índia e em Moçambique. Ana Janeiro reporta-se assim a períodos temporais não muito distantes entre ambos os álbuns e, neste caso, referentes ao período da ditadura portuguesa.



Ana Janeiro (2022). *Arquivos privados: Repensando a história e reescrevendo a memória através da performance*, p. 326
Fonte: <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/281>

Aqui, aproximando-se do argumento de Lepecki, (a coreografia enquanto gesto corporal e arquivo, um arquivo vivo e permeável, passível de uma permanente atualização), Ana Janeiro não acede às suas memórias, ainda que estas façam parte da sua história (familiar); ao invés, apropria-se das memórias individuais das avós, retratos íntimos sobre a pressão social, política e cultural exercida nos corpos destas mulheres. Parece-me, neste sentido, que a artista utiliza a performance e a fotografia como linguagens a partir do qual o seu corpo «performa» e comunica um arquivo fotográfico, procurando assim refletir sobre a importância do papel dos arquivos privados na (re)imaginação e (re)construção da história e das memórias individuais e coletivas. Uma reflexão que, a meu ver, ambiciona querer contribuir eficazmente – de um ponto de vista artístico – para os tais processos de transformação social já aqui referidos.

Da mesma forma que o arquivo de família se entrelaça com a história oficial, também eu precisei de me imiscuir na interpretação dos arquivos e imagens aí contidas. O recurso à personificação constituiu-se como uma parte crucial deste método. Colocar-me na posição de um “outro” corpo foi determinante para uma plena compreensão do impacto e influência que o regime ditatorial teve não só na minha família, como também no meu país e na minha cultura. Ser capaz de reconhecer a alteridade através do meu “eu” e descobrir sentidos e paz através dessa alteridade, mas também dentro de mim mesma.⁶ (Janeiro, 2022, p. 324)

⁶ Tradução livre do inglês: *Just as the family archive intertwines official history, I needed to involve myself in the interpretation of the archives and the images in them. Using embodiment was a crucial part of the method. Positioning myself within an “other” body was decisive to fully comprehending the meaning and influence the dictatorial regime had had on, not simply my family, but my country and my culture. Recognizing otherness through myself and discovering meaning and peace within this otherness and within myself.*



Ana Janeiro (2022). *Arquivos privados: Repensando a história e reescrevendo a memória através da performance*, p. 330

Fonte:

<https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/281>



Ana Janeiro (2022). *Arquivos privados: Repensando a história e reescrevendo a memória através da performance*, p. 331

Fonte:

<https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/281>



Ana Janeiro (2022). *Arquivos privados: Repensando a história e reescrevendo a memória através da performance*, p. 332

Fonte:

<https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/281>



Ana Janeiro (2022). *Arquivos privados: Repensando a história e reescrevendo a memória através da performance*, p. 333

Fonte:

<https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/281>

Assim, parece-me justa esta aproximação de referências na medida em que aceder a este arquivo privado pode igualmente ser entendido como aceder a fragmentos de uma memória coletiva, a memória daqueles que viveram num país fascista e em estado de ditadura, quer em território português como nos territórios ocupados. Apropriando-se da ideia de mímica e incorporando-a na própria metodologia de trabalho, «performar» a(s) postura(s) dos corpos retratados naquelas fotografias pode ser entendido como um gesto de ativação e descoberta de novos significados⁷ sobre a experiência de se viver mulher num país em estado de ditadura – tendo como valores fundacionais os ideais do patriarcado.

Proponho o termo “vontade de arquivar” para designar a capacidade de identificar numa obra já realizada terrenos férteis à criatividade ainda não esgotados e de “possibilidades impalpáveis”.⁸ (Lepecki, 2010, p. 31)

Como segundo exemplo utilizo a conferência-performance *Arranjo Floral* (2021) do coreógrafo e bailarino Filipe Pereira, criada a partir do convite endereçado pela escritora, realizadora e encenadora Lola Arias por ocasião da versão portuguesa do projeto *Mis documentos*⁹. Aqui, contrariamente à lógica de trabalho de Ana Janeiro, Filipe Pereira monta um espetáculo partindo das suas memórias individuais, da sua própria experiência de vida, para de seguida se projetar no contexto de uma memória coletiva da população portuguesa, ao problematizar e interrogar a(s) própria(s) narrativa(s) dessa memória coletiva.

⁷ *Re-enactment* (ou *re-enactments*, no plural), é a expressão utilizada na defesa desta ideia.

⁸ Tradução livre do inglês: *I am proposing “will to archive” as referring to a capacity to identify in a past work still non-exhausted creative fields of “impalpable possibilities”*.

⁹ Segundo o portfólio online da própria Lola Arias, *Mis documentos* (*My documents* / *Os meus documentos*) é «um ciclo de conferências performativas em que artistas de diferentes disciplinas apresentam uma investigação pessoal, uma experiência radical, uma história enquanto obsessão secreta. O ciclo assume um formato simples: o artista em palco com os seus documentos. Uma forma de dar visibilidade àquelas investigações que, por vezes, se perdem numa pasta sem título, no computador.» Tradução livre a partir do inglês. Para uma pesquisa mais aprofundada, consultar: <https://lolaarias.com/my-documents/>



Captura de tela do espetáculo *Arranjo Floral* (2020), Filipe Pereira
 Fonte: <https://vimeo.com/510239482>



Captura de tela do espetáculo *Arranjo Floral* (2020), Filipe Pereira
 Fonte: <https://vimeo.com/510239482>



Captura de tela do espetáculo *Arranjo Floral* (2020), Filipe Pereira
 Fonte: <https://vimeo.com/510239482>



Captura de tela do espetáculo *Arranjo Floral* (2020), Filipe Pereira
 Fonte: <https://vimeo.com/510239482>



Captura de tela do espetáculo *Arranjo Floral* (2020), Filipe Pereira
 Fonte: <https://vimeo.com/510239482>



Captura de tela do espetáculo *Arranjo Floral* (2020), Filipe Pereira
 Fonte: <https://vimeo.com/510239482>

Esta conferência-performance parte da condição do artista ter nascido em Fátima, essa localidade portuguesa de forte relação às tradições da igreja católico-romana, tendo sido criado num ambiente de «procissões gigantescas, arranjos de flores e lojas de recordações religiosas».¹⁰ Assim, tendo por base uma lente autobiográfica, e «acompanhado por flores, coreografias e histórias», o artista transporta pela sua vida, em jeito de revisão cronológica, o espectador desta conferência-performance, desde uma fase inicial envolta em crença e fé e o envolvimento ativo com a comunidade religiosa daquela localidade na criação de arranjos florais, até à fase de abandono desse lugar com o objetivo de prosseguir estudos, passando pelo ateísmo, o despertar sexual e a descoberta da sua homossexualidade.

A proposta de Filipe Pereira é clara e até bastante explícita na própria sinopse que acompanha este espetáculo: questionar «sobre quanto do nosso passado está em tudo o que fazemos, quanto do nosso destino está escrito e quanto está nas nossas mãos». Mas neste contexto, acrescentaria eu, esse exercício de desconstrução de narrativas e verdades absolutas proposto pelo artista não diz respeito somente à sua condição de indivíduo e respetivas memórias individuais; ela reporta-se também a uma ideia de questionamento de uma memória coletiva e de uma essencialização (que tem sempre por base a lógica da generalização) daquilo que se entende por «ser-se português».



Captura de tela do espetáculo *Arranjo Floral* (2020), Filipe Pereira

Fonte: <https://vimeo.com/510239482>

¹⁰ Excerto retirado da sinopse do espetáculo, disponível para consulta no website do Teatro Municipal do Porto (TMP). Para uma leitura mais completa, consultar: <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/filipe-pereira-arranjo-floral>

Ainda sobre Lepecki, um dos pontos defendidos relaciona-se com a ideia de interatividade e participação. Uma das principais distinções que o autor faz entre o arquivo tradicional e a ideia de *corpo-arquivo* tem precisamente que ver com o nível de interatividade e participação. Isto é, no que concerne aos arquivos tradicionais, a interação com os documentos arquivados é geralmente indireta e mediada por um conjunto de regras de acesso e consulta. Por oposição, a ideia do *corpo-arquivo* implica uma interação direta e imediata entre performer e público, entre artista e espectador.

Assim, a performance potencia um espaço de partilha onde memórias e conhecimentos são transmitidos de forma vivencial e sensorial, envolvendo de forma ativa todos os participantes. Interação que, neste caso, pode ser entendida de forma literal ou não. Dentro desta lógica, este aspeto interativo transforma a experiência do arquivo numa prática social e comunitária (relacionando-se com a ideia acima apresentada no que toca ao reposicionamento e afastamento das noções de arquivo enquanto prática institucional e normativa). O arquivo já não se processa de forma individual e também já não é da ordem do institucional; ao invés, ele surge deste cruzamento entre artista(s) e espectador(es), possibilitado pelo conjunto de materiais e referências disponibilizadas pelo artista¹¹. No meu entendimento, concluo, são esses materiais que operam e possibilitam essa comunicação. Sem antever a contemplação de um resultado final *à priori*, o que surge desse encontro é a produção conjunta de um arquivo que é ativado pelo próprio artista, o seu corpo, as suas memórias e experiências de vida, o seu trabalho. Um arquivo que, inicialmente, se reporta a uma ideia de memória pessoal e individual, mas que rapidamente se pode extrapolar para uma ideia de memória coletiva de outros portugueses, mas não só.

Será o arquivo um exercício paranóico de relação com o passado ou será ele (...) um sistema de transformação simultânea do passado, presente e futuro, isto é, um mecanismo de reconstrução de toda uma economia da temporalidade?¹² (Lepecki, 2010, p. 30)

¹¹ No caso da conferência-performance *Arranjo Floral*, o artista vai comunicando com a audiência através da própria oralidade, da presença do seu corpo em cena (enquanto compõe um arranjo floral em tempo real) e da imagem e vídeo que vai projetando numa tela de projeção de vídeo disposta no espaço cénico.

¹² Tradução livre do inglês: *Is archiving a paranoid process about connecting with the past or is it (...) a system of transforming simultaneously past, present, and future—that is, a system for recreating a whole economy of the temporal?*

Ao longo destes últimos dois anos de curso de mestrado procurei amadurecer uma argumentação em defesa de uma prática artística, a minha, baseada numa metodologia de trabalho próxima da lógica da «investigação enquanto prática artística», procurando defender, pelo caminho, a ideia de que «ver é tão válido quanto fazer»¹³. E como consequência dessa demanda, tentei ser igualmente capaz de responder à pergunta maldita referida no início desta introdução.

Assim, para responder à pergunta: *o teu trabalho é sobre quê?*, identifico uma outra pergunta que me parece ser também pertinente: *de que forma se processa o teu trabalho?*

A resposta a esta segunda pergunta – ao qual me sinto muito mais capaz de responder – talvez dê indícios de tentativas de resposta à primeira: processos de criação colaborativa, troca e partilha de experiências, ideias e referências.

Neste sentido, a organização dos conteúdos que fazem parte deste relatório não procurou responder a uma lógica cronológica de construção dos trabalhos aqui em apreço. Mais do que isso, procurei ser capaz de produzir sentidos sobre aquilo que faço, como o faço e a partir de que motivações, tentando desta forma atribuir ao meu trabalho prático uma certa coerência capaz de articular os diferentes projetos no âmbito do tema escolhido: as potencialidades discursivas que emergem das relações entre documentação e arquivo, memória e identidade.

Depois de concluída a organização dos conteúdos deste trabalho escrito, identifico agora com alguma facilidade um fio condutor entre os diferentes trabalhos apresentados: há uma espécie de deslocação ascendente do ponto de vista do tema, isto é, um movimento que parte de um ponto micro, ou seja, do trabalho que procura explorar as ideias de arquivo e memória de um ponto de vista individual em direção a um ponto macro, ou seja, relativo ao trabalho que procura explorar as ideias de arquivo e memória de um ponto de vista mais coletivo do termo.

Assim, a organização deste relatório é feita a partir da apresentação de cinco capítulos diferentes, correspondendo cada um deles a alguns dos projetos que tive a oportunidade de concluir nos dois anos de frequência do curso de Mestrado de Artes Plásticas – Intermédia.

¹³ «Quando utilizo a palavra prática esta inclui o tempo dedicado a investigar e a produzir novos projectos, a participação em exposições, colaborações, conversas de artista (artist talks), conferências, entre outros». (Silva, 2012, p. 10)

No **capítulo 1** trato de apresentar aquele que foi o processo de criação do projeto *Das árvores nascem frutos*, uma publicação construída a partir do meu trabalho com fotografia (analógica) e do arquivo fotográfico pessoal que vou construindo. Esta publicação procurou ainda cruzar três processos de trabalho que me têm sido bastante próximos: a fotografia, a escrita e a publicação de artista.

No **capítulo 2** apresentarei aquele que foi, de um ponto de vista temporal, o trabalho mais longo realizado no âmbito deste mestrado, o projeto *10 pontos para entender melhor o mundo*. Refere-se a dez publicações de artista em formato de livro de bolso editadas e publicadas ao longo dos dez meses de trabalho deste segundo ano de mestrado. Neste capítulo procurarei apresentar quais foram as motivações que deram início a este projeto, bem como os desafios enfrentados – sobretudo – pelo facto deste trabalho se ter prolongado tanto no tempo.

No **capítulo 3** dedico a minha atenção à publicação *A cidade aqui representada*, o projeto iniciático na descoberta acerca da minha relação de trabalho com as noções de arquivo e documentação. Concluído ainda no primeiro ano de frequência do curso de mestrado e apresentado numa exposição coletiva de final de ano letivo¹⁴, esta publicação conjuga todas os formatos de trabalho que me foram mais próximos nestes últimos tempos: a escrita criativa, a fotografia, a colagem digital, a publicação de artista. Ainda que tenha um sido trabalho com uma forte componente ficcional, não deixa de ser o primeiro exercício de reflexão sobre uma ideia de memória coletiva. Ao fazer uma cronologia dos trabalhos aqui expostos e estabelecendo algumas relações mais diretas, é a partir deste trabalho que se estabelecerão as bases para a construção, por exemplo, do trabalho apresentado no capítulo seguinte.

No **capítulo 4**, *As paredes também falam!*, procuro continuar a explorar a lógica de trabalho em volta das ideias de arquivo e memória coletiva no espaço público, prestando desta vez a minha atenção às manifestações artísticas de cariz temporário. Se no capítulo anterior dedicava a minha atenção a uma ideia de memória coletiva tendo como ponto principal as manifestações artísticas «oficiais», isto é, pensadas de um ponto de vista institucional («oficial») e projetadas para habitarem o espaço público, este capítulo debruça-se sobre uma manifestação artística (sobretudo o grafito/pichagem) que foge à norma institucional, procurando pensar de que forma estas inscrições temporárias

¹⁴ *Um e o mesmo* (2023), exposição coletiva dos alunos finalistas do curso de mestrado em Artes Plásticas – Intermédia, inaugurada n’o Museu da FBAUP em 18 de julho de 2023. Mais informações em: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=30782

podem também constituir-se enquanto elementos ativos na produção de uma memória coletiva, ainda que de uma forma sempre muito mais efêmera.

No último capítulo deste relatório, **capítulo 5**, apresento a primeira proposta de trabalho prático apresentada ao meu orientador durante este segundo ano, o ciclo de cinema *O cinema proibido: ciclo de cinema em comemoração dos 50 anos do 25 de abril*. Ainda que este não tenha sido o trabalho mais extenso do ponto de vista temporal – essa medalha vai para o projeto do capítulo 2 –, este foi, no entanto, o trabalho que mais tempo viu dedicado ao processo de pesquisa, tendo, aliás, o próprio projeto passado por diferentes fases. Em jeito celebratório, uma ode à liberdade, *O cinema proibido* foi, antes de tudo, um ciclo de cinema que procurou exhibir alguns filmes estrangeiros proibidos pela censura do Estado Novo. Assim, neste capítulo, debruço-me acerca das inquietações que me levaram à apresentação deste projeto, os filmes selecionados para exibição e respetivos critérios utilizados para a seleção desses filmes.

Termino esta introdução na esperança de ter já conseguido dar alguns indícios de resposta à pergunta maldita lançada pelo meu orientador. Mas admito a possibilidade de falha. Admitamo-la em conjunto. Suponhamos que até agora ainda não fui capaz de o fazer. Perante essa impossibilidade e antes de vos propor um salto para o capítulo 1, roubo mais algumas palavras (porque também é isso que os artistas fazem), sem esquecer claro a necessária citação. Roubo porque as palavras não são minhas, mas sim do curador Hans Ulrich Obrist. Roubo porque tudo é mais fácil de explicar quando o ponto de partida são as palavras escritas por outras pessoas. Roubo-as porque lhes retiro o contexto original e as aproprio para o meu contexto. No entanto, elas estão tal e qual como eu as li pela primeira vez – mesmo que agora se encontrem traduzidas – e ainda assim me parecem fazer todo o sentido nesta minha aventura de tentar explicar o meu trabalho da melhor forma possível. Nesta citação que aqui agora incluo, deixo anotado a itálico aquela que me parece ser a ideia central que procuro destacar.

"A função da curadoria é *estabelecer ligações, permitir que diferentes elementos se toquem*".¹⁵ (Obrist, 2015 p. 1)

Saltemos então para o capítulo 1.

¹⁵ Tradução livre do inglês: *The task of curating is to make junctions, to allow different elements to touch.*

1.

Das árvores nascem frutos

Começamos pelo fim. Isto porque no conjunto de todos os trabalhos apresentados neste relatório, o projeto *Das árvores nascem frutos* do qual este primeiro capítulo se ocupa é o mais recente deles todos. Foi iniciado em fevereiro de 2024 e concluído no final de abril do mesmo ano. É também aquele que menos tempo teve dedicado a uma componente de pesquisa, a tal componente de pesquisa que referia no início da introdução. Vale realçar este último ponto, uma vez que se trata de uma escolha consciente tomada no início do processo de criação e que influenciou a própria metodologia de trabalho adotada para este projeto, uma metodologia que procurou fugir à norma, isto é, àquela que tem sido a metodologia mais recorrente nos meus restantes processos de criação. Esta recusa em utilizar sempre a mesma forma de fazer, de contrariar uma espécie de norma que vai surgindo a cada novo projeto – e cada vez mais naturalmente –, essa rejeição da possibilidade de formas estanque de fazer, dizer, agir e entender relaciona-se transversalmente com aquele que tem vindo a ser o meu entendimento da minha relação não só com a arte, mas também com a vida, de forma geral.

Ainda assim, passei um largo período de tempo a ruminar as ideias que poderiam dar origem a este trabalho. Talvez isso explique o seu surgimento tão tardio. Isto porque depois de dedicar a minha atenção a uma ideia de memória coletiva e respetivos processos pelos quais narrativas dominantes se inscrevem e influenciam uma ideia de memória individual, interessava-me cada vez mais conseguir apresentar uma proposta que estivesse, de certo modo, mais próxima de uma ideia de memória individual, a minha memória. No fundo, procurava trabalhar a partir da minha própria memória e do meu próprio arquivo.

Quando escrevo «durante um largo período de tempo» procuro dizer, evidentemente, que demorei mais tempo do que aquilo que esperava a conseguir materializar esta ideia de trabalho sobre arquivo pessoal e memória individual. A tal componente de pesquisa que procurava associar aos meus trabalhos revelava-se sobretudo inconsistente e incoerente, desviando-se por múltiplos caminhos secundários que me afastavam da tarefa de conseguir compreender sobre o que era ao certo este trabalho: quais as ideias, os pressupostos, os conceitos, etc. Defendo, agora e cada vez mais, que a própria função do(s) processo(s) de pesquisa também passe por aí: desestabilizar, desorganizar, desarrumar; no fundo, colocar em causa as nossas próprias expectativas pré-

estabelecidas acerca do próprio processo de trabalho, mas também do trabalho em si. Não antecipar caminhos; não antecipar resultados; não antever; não existir. E assim, rapidamente o trabalho se foi aproximando da ideia (também, mas não só) de questionamento de metodologias, sobre o desenvolvimento da capacidade de confiança no próprio processo de criação. Ser capaz de estar em paz com a possibilidade de falha total é tão assustador quanto empoderador. E de repente, a ideia da falha tornou-se estimulante. Mas a intenção, diz-se, é sempre elemento fundamental em qualquer processo. E aqui, a intenção continuava a não ser clara para mim.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. Capa.

Decidido em largar a mão ao processo de pesquisa, interessava-me ainda assim ser capaz de traçar alguns pontos gerais que me pudessem servir de linhas orientadoras para a materialização de qualquer coisa mais concreta. Tendo como formação base a área do teatro, a convivência com processos de criação colaborativa não me era distante; aliás, agradava-me até. Mas o contexto influencia formas de pensamento, constrange modos de operacionalizar, de concretizar o próprio trabalho. E sem prestar grande atenção, eu ia cedendo a mais uma ditadura invisível enquanto procurava ajustar-me ao meu contexto atual, isto é, a uma ideia de trabalho de artista em contexto de estúdio, um trabalho menos colaborativo e mais interior, o tal tipo de trabalho que ainda se vai comumente

associando a um artista de belas artes, ou pelo menos o tipo de trabalho que se espera de um artista em formação no contexto das belas artes.

Certo dia, numa das muitas conversas que tive com a Diogo, apercebo-me de que a resposta andava ali perto: o meu interesse vive precisamente desses processos de criação colaborativa; é isso que alimenta a minha fantasia de artista (toda a gente tem fantasias; a minha é ser artista). Enquanto companheira de boa viagem de Diogo Sottomayor, várias têm sido as diferentes geografias para as quais nos deslocamos em conjunto. Nesse dia de epifania em que conversávamos sobre arte – as nossas conversas tendem a disparar para várias direções em curtos períodos de tempo –, a Diogo atíça aquela discussão com uma frase curta:

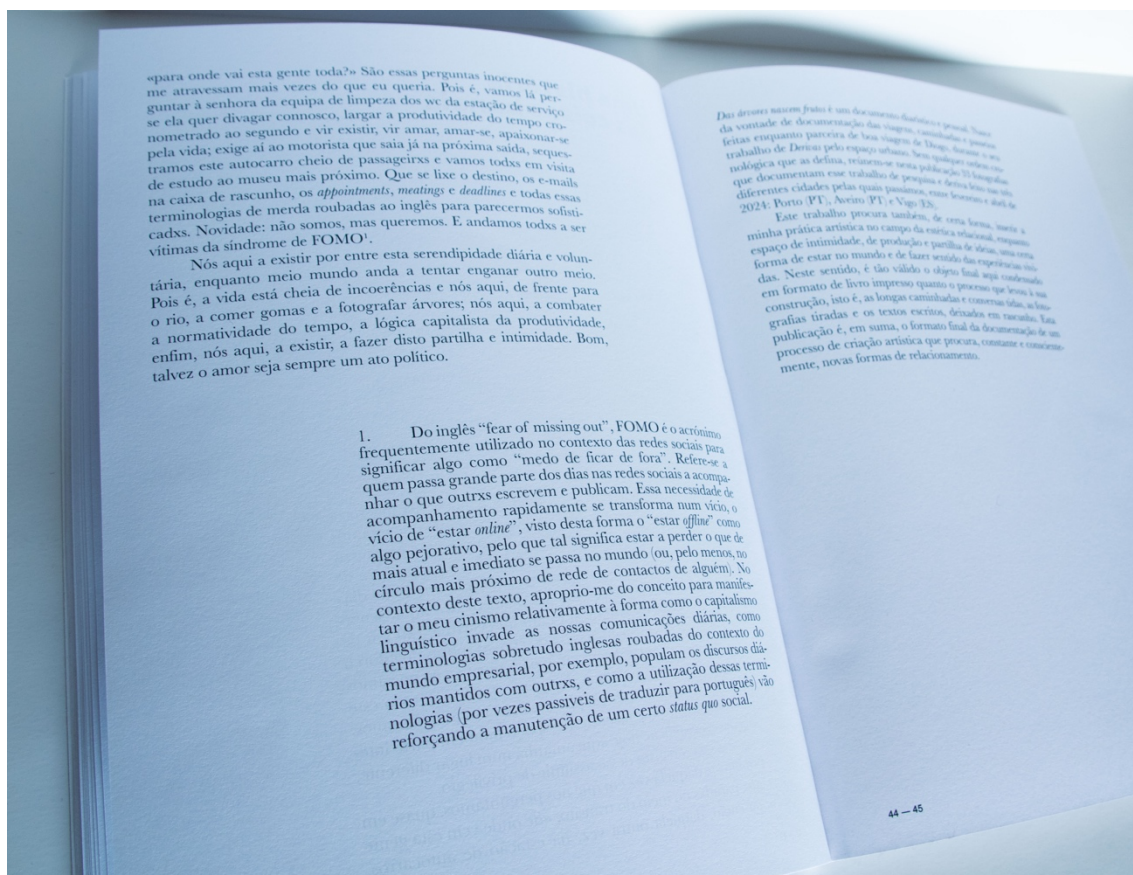
A arte é feita de ideias; não de objetos.

- Diogo Sottomayor

Não podia ter concordado mais naquele momento. Nós, que tantas vezes conversávamos sobre privilégio, sobre o privilégio de estarmos ali naquele espaço àquela hora, a divagar e a discutir sobre arte, estávamos também, não muito propositadamente, a trabalhar sobre afetividades. Eram aqueles momentos que alimentavam muitas das ideias que depois se refletiam nas fotografias que tirava, nos textos que escrevia, mas também nos filmes que procurava ver, nas músicas que procurava ouvir, e nas exposições e espetáculos de teatro e dança a que procurava assistir. Sabia que a minha prática artística, isto é, as ideias que alimentam essa prática, se processava a alta velocidade naqueles longos períodos de conversas entre viagens.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. p. 43.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. pp. 44 e 45.

Em síntese, essa urgência em alimentar um trabalho prático através de uma forte componente de pesquisa vivia da minha necessidade de «blindar» do ponto de vista teórico o trabalho plástico que procurava produzir. Mas aquilo que eu procurava produzir era tão somente a estimulação de novas ideias e a sua respetiva partilha independentemente do suporte a utilizar (este ponto deverá ser importante sobretudo no contexto da defesa do trabalho apresentado no capítulo 5). Mais ainda, procurava constantemente a produção de um discurso próprio em defesa da ideia de que discutir, pensar, pesquisar, ver e ouvir era (é), para mim, tão válido quanto fazer, produzir/materializar. Aqueles momentos passavam assim a ter de corresponder a uma dupla responsabilidade: não só se deveriam constituir como momentos de *bonding* entre duas pessoas que confiam uma na outra, como se pressupunham também enquanto momentos de alto estímulo intelectual.

A ideia para o projeto tornou-se então clara: aquilo que eu procurava desenvolver com este projeto era evidenciar esses momentos «invisíveis», tornando-os visíveis através de um trabalho plástico, documentando-os e arquivando-os, produzindo simultaneamente um discurso capaz de organizar os materiais gerados durante esse processo de criação.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. pp. 4 e 5.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. pp. 12 e 13.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. pp. 18 e 19.

Aproveitando as ocasiões em que acompanhava a Diogo no seu processo de trabalho para um dos seus projetos, o *Derivas*, passei a documentar as suas sessões de trabalho transformando simultaneamente em trabalho plástico essas infinitas caminhadas que fazíamos pelos espaços urbanos pelos quais íamos passando. No texto que escrevi aquando da organização da versão final desta publicação, dizia:

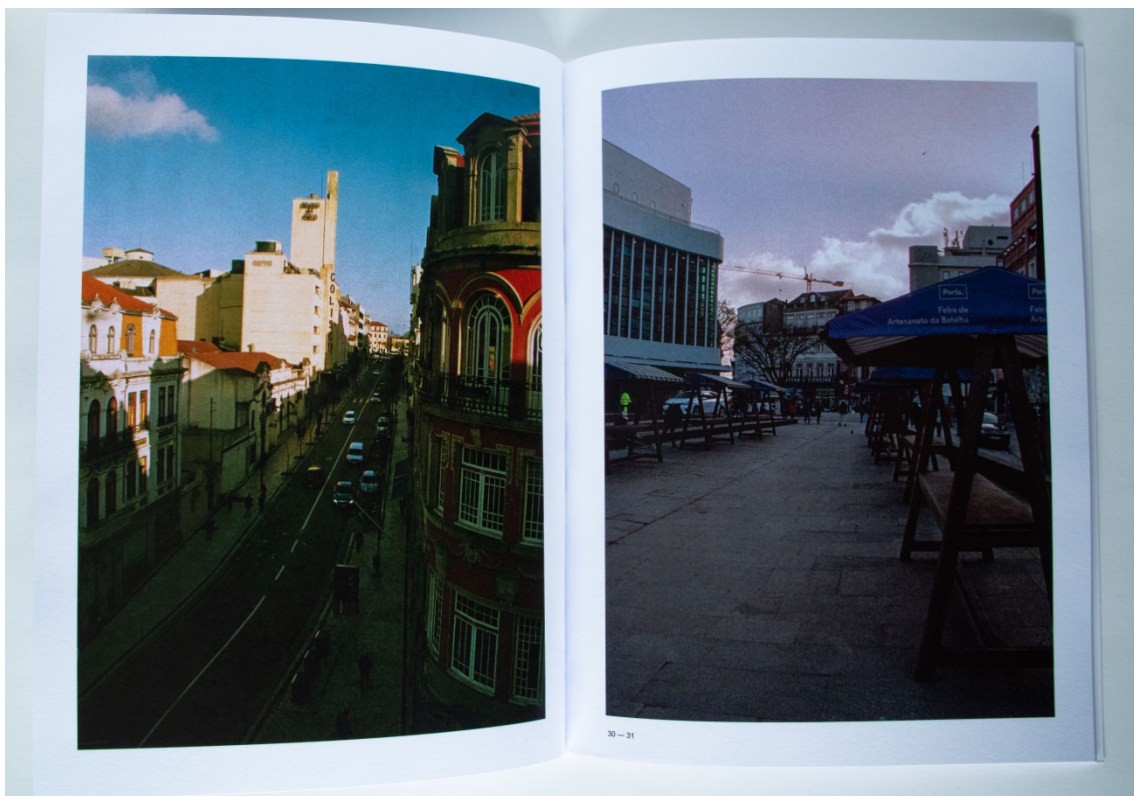
Das árvores nascem frutos é um documento diarístico e pessoal. Nasce da vontade de documentação das viagens, caminhadas e passeios feitas enquanto parceira de boa viagem de Diogo, durante o seu trabalho de *Derivas* pelo espaço urbano. Sem qualquer ordem cronológica que as defina, reúnem-se nesta publicação 33 fotografias que documentam esse trabalho de pesquisa e deriva feito nas três diferentes cidades pelas quais passámos, entre fevereiro e abril de 2024: Porto (PT), Aveiro (PT) e Vigo (ES).

Por último, importa referir que durante o processo de registo fotográfico destas sessões se impôs uma certa urgência em conseguir construir um universo imagético que fugisse à tendência voyeurística do qual este tipo de trabalho se pode tornar refém. Mais do que fotografar a intimidade alheia a meu bel-prazer, estas fotografias procuram documentar, por um lado, essa face mais oculta de produção de afetividades muito relacionada com lógicas de trabalho de criação colaborativa e, por outro, arquivar aquele que foi o meu olhar atento face às múltiplas formas de habitação do espaço público, isto é, os tipos de corpos que habitam (e como é que habitam) esses espaços pelos quais me desloco. É, portanto, neste plano teórico que surge a publicação *Das árvores nascem frutos*.

[O espaço público] habitualmente entendido como o lugar onde se exprime aquilo que é amplamente partilhado, tal como as diferenças e a diversidade de posições sociais e identidades, é também um dispositivo de regulação social, de produção de normas e de códigos de vida em comum. (Domingues, 2021, pp. 12-13)



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. pp. 28 e 29.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. pp. 30 e 31.

Não menos importante, procurei ainda conseguir veicular esse sentimento de intimidade e fragilidade propostos pelo tema em apreço através da própria construção gráfica da publicação. A própria sinopse do trabalho, disponibilizada na contracapa da publicação, procura corresponder formalmente à escrita de poesia curta de origem japonesa conhecida por *haiku*.

Quanto ao título, é evidente que nem todas as árvores dão frutos. De qualquer forma, a afirmação que sobressai do título deste trabalho também não procura dar a entender que todas as árvores dão frutos. Aquilo que procuro afirmar, recorrendo à metáfora, é que os frutos colhidos de uma árvore geralmente resultam de uma relação de cuidado e de preocupação (uma relação de afetividades?). Ou seja, quando falo de processos de criação colaborativa, relações de afeto e afetividades múltiplas, procuro falar dessa mesma lógica de colheita de fruto – mesmo que se tratem de tâmaras. No caso deste trabalho, talvez o único fruto mais visível seja mesmo esta publicação.



Das árvores nascem frutos (2024). 180 x 240 mm. Impressão a cores em papel CLA. Contracapa com sinopse.

2.

10 pontos para entender melhor o mundo

10 pontos para entender melhor o mundo trata-se do primeiro projeto iniciado durante o segundo ano letivo deste mestrado. A proposta, aparentemente simples a princípio, revelou-se com a passagem do tempo mais desafiadora do que o esperado.

Para me ajudar a esclarecer e a estruturar mentalmente alguns pontos que me pareciam interessantes quanto à proposta inicial, escrevi em setembro de 2023 um rascunho de sinopse, que, aliás, não chegou a sofrer alterações significativas depois da sua primeira versão. Decerto que se trata de uma confiança ímpar, já que os restantes trabalhos realizados no contexto deste mestrado viriam a suscitar diversas dúvidas durante os respectivos processos de criação. Alguns, inclusive, viriam a ser abandonados a meio do processo; outros não passaram sequer do plano mental. Escrevia eu na altura:

Dez pontos para entender melhor o mundo é um exercício de escrita criativa que resulta dos vários relacionamentos (os meus) face os acontecimentos que tomam forma no palco principal deste grande cosmos chamado 'vida'. Dito por outras palavras, a escrita serve de caminho interposto entre realidade e ficção, misturando-se e cruzando-se tudo num só lugar. Talvez seja a ficção capaz de potenciar novas realidades...



10 pontos para entender melhor o mundo (2024). 10 publicações, 120 x 170 mm.
Impressão a cores em papel Munken Pure. Capa.



*10 pontos para entender melhor o mundo (2024). 10 publicações, 120 x 170 mm.
Impressão a cores em papel Munkun Pure. Contracapa.*

Esta proposta partia de duas vontades muito específicas. Em primeiro lugar, o interesse em continuar a explorar o exercício da escrita criativa enquanto possibilidade de construção de ficções várias a que tinha dado início com a publicação *A cidade aqui representada* – cujo trabalho procurarei apresentar no capítulo seguinte. Em segundo lugar, e sem procurar definir *a priori* quais os temas ou pontos de partida que condicionariam este trabalho, surgia uma certa curiosidade em produzir uma escrita flexível, isto é, uma escrita que se fosse moldando com o passar do tempo a diferentes temas, diferentes inquietações e diferentes vontades. Isto porque, e relativamente ao projeto *A cidade aqui representada*, a minha atenção já não se prendia de forma exclusiva com a produção de uma escrita antecedida de um longo processo de pesquisa, uma escrita minimamente definida por critérios estabelecidos logo ao início, mas antes uma escrita que se mostrasse mais próxima da ideia de espontaneidade. De forma bastante simplista: «hoje apetece-me escrever sobre isto, amanhã sobre aquilo». Este era o lema.

Sem procurar entrar em generalizações baseadas na minha – ainda – curta experiência, parece-me justo, no entanto, afirmar que, à partida, um artista procura trabalhar sobre um determinado tema na medida exata em que determinado tema o

estímule, apaixone, entusiasme ou inquiete. Este projeto é o meu exemplo ideal para sustentar esta afirmação.

Influenciado pelas leituras das crônicas da Patrícia Portela que eu ia fazendo no Jornal de Letras – começara por comprar o jornal, aliás, exclusivamente para ler as crônicas que a Patrícia escrevia –, a ideia de publicação periódica de pequenos textos revelou-se, de súbito, do meu interesse. Procurar estar atento aos acontecimentos e novidades que se vão gerando à nossa volta já era um exercício que eu procurava fazer de forma intuitiva. No entanto, esse exercício não tinha ainda encontrado como correlato ideal a produção de uma escrita passível de ser partilhada com outras pessoas.

Os temas sobre os quais me sentia impelido a escrever variavam sem, no entanto, fugirem a essa lógica de produção de relações entre diferentes assuntos, esperando ser capaz de lhes acrescentar novas camadas de leitura. Procurava então estabelecer algumas relações entre as várias notícias que lia/ouvia e/ou acontecimentos diários que presenciava com alguns temas de interesse pessoal como a documentação e o arquivo, o fazer artístico ou os constrangimentos vários de se ser artista nos tempos que correm.

Mais do que procurar encontrar respostas absolutas para as minhas questões (ou de ser eu próprio capaz de produzir essas respostas), o conjunto de textos que compõe este trabalho constitui-se, acima de tudo, enquanto partilha íntima acerca dos vários temas em apreço, temas que vêm alimentando de forma transversal, aliás, a minha prática artística. O facto de ter decidido editar e produzir estas publicações de pequeno formato surge da própria vontade em estimular essas possibilidades de encontro entre quem escreve e quem lê, tomando total agência sobre todas as partes envolvidas no processo de criação deste tipo de trabalho: a escolha dos temas a abordar, a respetiva escrita dos próprios textos e a edição das publicações no seu formato final.

A auto-publicação no percurso de artistas contemporâneos permite-lhes serem os próprios agentes, criando canais próprios de comunicação com o público, sendo a auto-publicação um lugar alternativo às práticas artísticas fora da galeria, que se manifestaram a partir dos anos 1960. O livro de artista é uma forma independente de fazer e mostrar arte e é um meio essencial para desenvolver a arte contemporânea. (...) Este público é formado essencialmente pelos pares, por uma rede de amizades e por uma comunidade que partilha uma filosofia de vida, longe da arte como bem capitalista. (...) Quando auto-edita o artista

define para o livro a sua materialidade – o formato, o tipo de papel, a encadernação, a impressão – mas define também a sua espiritualidade.¹⁶

É neste contexto que se insere a segunda metade conclusiva da sinopse que escrevi e que viria a fazer parte da contracapa de cada um dos dez textos:

Uma vez por mês, com início em setembro de 2023 e término em junho de 2024, escreve-se e edita-se um texto. No final resultam dez publicações como forma de cronograma documental, sendo que estes textos sugerem não mais do que olhares subjetivos, relações de aproximação e distanciamento com tudo o que é relacionável; em suma, constroem-se dez pontos de vista para entender melhor o mundo; dez pontos de vista que poderiam ser outros. As possibilidades são múltiplas; os resultados infinitos.



10 pontos para entender melhor o mundo (2024). 10 publicações, 120 x 170 mm.
Impressão a cores em papel Munken Pure. Capa da publicação #5.

¹⁶ Excerto retirado da entrevista a Ana João Romana a partir do tema *Publicações independentes* (pp. 79-80). In Violante, F. & Salgueiro, R. (2019) *Re.vis.ta* n. °6.

A par da referida intenção de partilha de ideias, interessava-me de igual forma – ainda que sob um ponto de vista mais pessoal – a produção de um pequeno arquivo que procurasse documentar parte do universo de referências que me foi alimentando durante os dez meses de produção plástica mais intensa no contexto deste mestrado.

Derivado da própria natureza duracional deste projeto, o maior desafio enfrentado durante o processo de criação relaciona-se com a necessária escolha dos temas a abordar. Para os três primeiros textos (setembro – novembro) experimentei a passividade e a espontaneidade enquanto proposta metodológica, isto é, escolhi esperar a chegada de cada mês para escrever sobre determinado tema do meu interesse. Relativamente ao encontro com determinado tema, ele podia surgir a partir da leitura de determinado texto, notícia(s), entre outros.

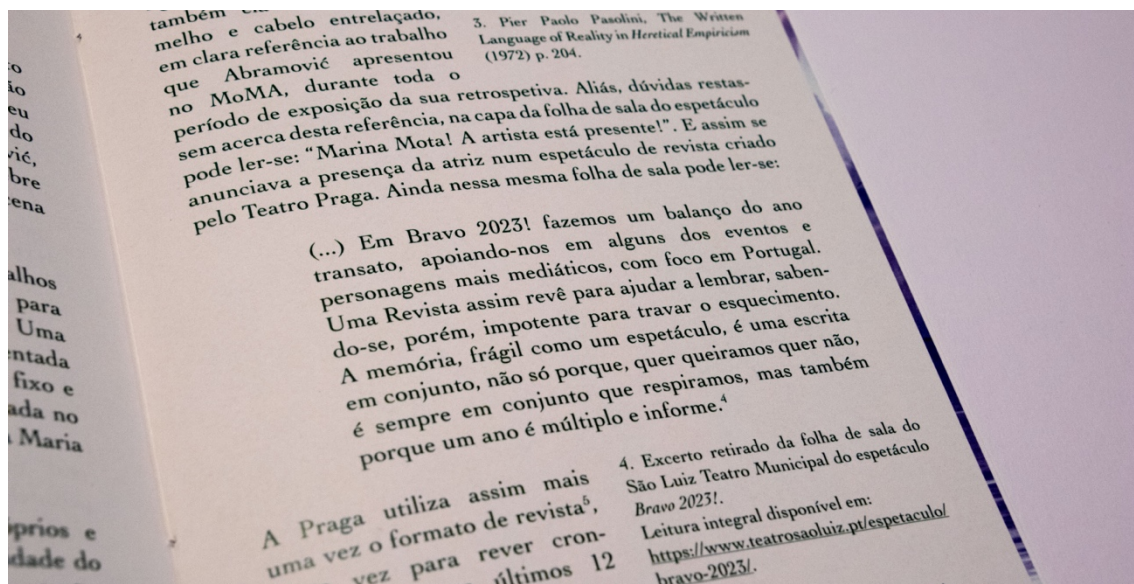
É assim que surgem as publicações *Mensagem recebida, mensagem não devolvida* (setembro 2023), uma reflexão sobre as – à época – recentes notícias relacionadas com os arquivos do Vaticano e o posicionamento da igreja católica acerca do Holocausto; *Primeiro as tintas depois as águas* (outubro 2023), a publicação onde procurei escrever sobre a ideia de «higienização do espaço público» tomando como caso real a limpeza e apagamento de uma inscrição temporária de teor político sito no muro exterior da faculdade de belas artes (é possível considerar a escrita do texto para esta publicação como o «assentar da primeira pedra» daquele que viria a ser o projeto *As paredes também falam!* que procuro apresentar no capítulo 4); *Retrato de Família* (novembro 2023), a publicação onde é partilhado um texto que se quer aproximar da ideia de *Rendimento Básico Incondicional para Artistas* explorada por Dulce Maria Cardoso num texto publicado no Jornal de Letras¹⁷ e que eu lera nesse mês.

Contudo, esta metodologia foi-se lentamente revelando pouco profícua, talvez pela sensação de uma certa falta de estabilidade que se foi gerando. A adaptação a outras formas de experimentação e a tentativa de introdução de uma nova proposta metodológica só se revelaram possíveis dado o carácter extensivo do ponto de vista temporal associado a este trabalho.

Neste sentido, todos os restantes textos viriam a ser escritos a partir de uma nova proposta metodológica ao qual atribui o nome operativo: «antecipação da escrita». Ou seja, terminado o processo de escrita do texto do mês em curso, dava início a uma curta pesquisa e anotação de ideias soltas com vista a estimular a escrita de pequenos rascunhos

¹⁷ *Jornal de Letras Número 1383*, de 4 a 17 de outubro de 2023.

que dariam assim início à escrita do texto do (e no) mês seguinte. Esta metodologia, ainda assim permissiva à ideia de espontaneidade inicialmente referida, permitiu-me estabelecer um diálogo mais sólido e uma escrita mais solta em relação aos temas em apreço, possibilitando um «maior à vontade» para a concretização de argumentos e pontos de ligação mais arrojados.



10 pontos para entender melhor o mundo (2024). 10 publicações, 120 x 170 mm.
Impressão a cores em papel Munken Pure. p. 5 da publicação #5.



10 pontos para entender melhor o mundo (2024). 10 publicações, 120 x 170 mm.
Impressão a cores em papel Munken Pure. pp. 6 e 7 da publicação #5.

3. *A cidade aqui representada*

O primeiro grande desafio enfrentado enquanto aluno do mestrado em Artes Plásticas aconteceu logo no primeiro ano no contexto da UC Estúdio de Intermédia.

Após uma breve sessão de apresentações entre docente e novos alunos, também o modelo de funcionamento desta unidade curricular era apresentado e esclarecido. Os alunos seriam encorajados a desenvolver os seus próprios projetos de cariz autoral, um trabalho que deveria ser mediado pelo acompanhamento individual feito pelo próprio docente da UC, Pedro Tudela. O volume de trabalhos a desenvolver, esse, deveria ficar ao critério de cada aluno.

Talvez aqui se tenha dado o primeiro confronto com uma versão ainda muito simples (do ponto de vista de intensidade) da maldita pergunta que o meu orientador recentemente me dirigiu e que mencionei na introdução deste relatório. Que trabalho é que eu procurava fazer? Sobre quê? Como? Porquê? E com que metodologia? As perguntas eram várias e a capacidade de resposta a todas ela era curta. Sentia que precisava ser capaz de entender, em primeiro lugar, sobre que tema ou conjunto de temas procurava eu desenvolver o meu trabalho e só depois, partindo desse primeiro lugar de reflexão, estaria então em condições de responder às restantes perguntas.

Para me ajudar nesse processo de reflexão decidi prestar uma vez mais a devida atenção ao programa curricular da UC Estúdio de Intermédia. De todas as informações disponibilizadas no portal SIGARRA, dou especial destaque às seguintes que dizem respeito aos **objetivos** desta UC:

Desenvolver um projeto individual de trabalho;

*Aprofundar as capacidades técnicas e conceptuais
de concretização de um projeto;*

Aproveito ainda para sublinhar também a seguinte ideia retirada da secção **resultados de aprendizagem e competências**:

Capacidade de uma reflexão rigorosa, crítica e contextualizada das preocupações inerentes ao projeto de investigação, capaz de mobilizar com propriedade os debates mais significativos que moldam o campo da prática e da teoria da arte atual.

Compreendi então que este seria o lugar adequado para a experimentação, para a abertura e exploração de diferentes possibilidades do fazer artístico; em suma, o lugar ideal para a existência da tentativa e do erro. Antecipei a possibilidade de se encontrarem estabelecidas nesta UC as condições ideais para a construção de um discurso (teórico e prático) que se procurava organizar sem, no entanto, ceder à pressão e influências externas das ditaduras invisíveis que ditam modos de fazer e que vão reforçando o binómio certo–errado do qual a arte contemporânea ainda vai sendo refém.

Se na aprendizagem se promove a tentativa e o erro, errar é também um modo de conseguir objetivos. Os alunos devem procurar ir mais longe no seu percurso, porque pretendem ser criadores de qualidade (valorizando a experimentação artística) e não porque ambicionam «acertar» numa resposta. (Mendes et al., 2022, p. 54)

Compreendi, acima de tudo, que este poderia ser o início de um trabalho mais extenso e para lá dos limites estabelecidos pela avaliação da própria unidade curricular, um trabalho que começaria com o tempo a ganhar forma e discurso próprios e que poderia vir a ser, possivelmente, o meu trabalho para o segundo ano do mestrado. É no contexto deste exercício de tentativa de compreensão do meu – futuro – trabalho prático que me recordo de um encontro feliz e casual que se tinha dado em 2021.

Começara por desenvolver um interesse particular relacionado com as questões de documentação e arquivo (e sua respetiva possibilidade performativa) pela altura de conclusão da licenciatura em teatro, em 2021. Certo dia, numa das minhas inúmeras divagações pela internet, à procura não sei bem de quê, cruza-me com o website *Ditas e Desditas da Estatuária Lisbonense*¹⁸, um projeto online da artista visual Isabel Brison feito em parceria com o Teatro do Bairro Alto. Recordo-me de sentir nessa altura uma ligação forte com o projeto, sem conseguir precisar, no entanto, quais os motivos dessa sensação de proximidade. *Ditas e Desditas da Estatuária Lisbonense* passou, enfim, a

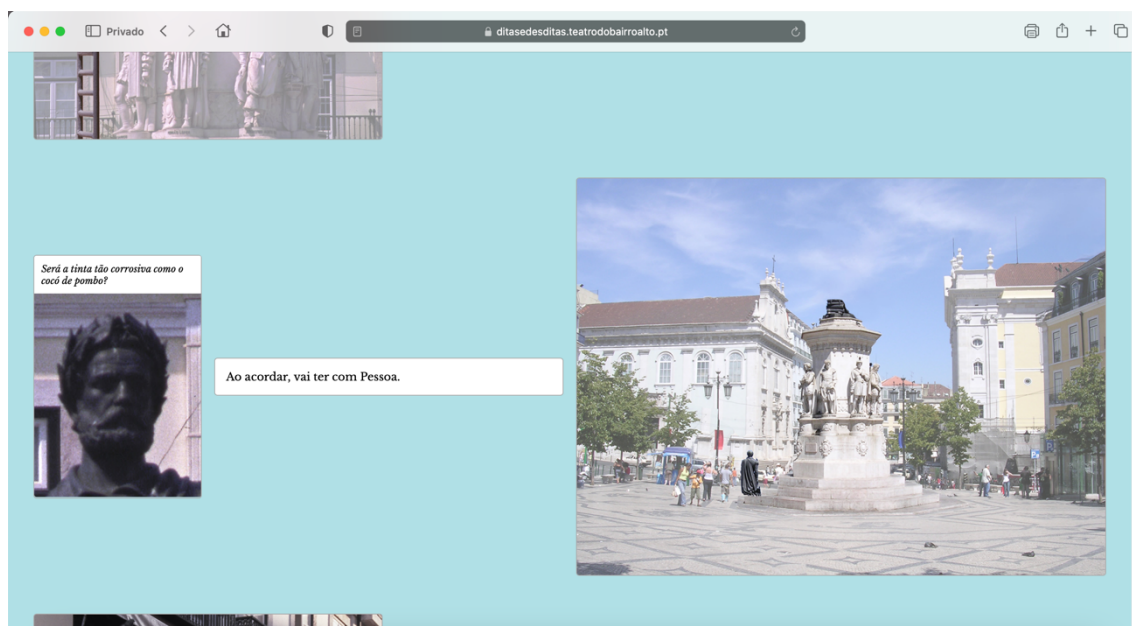
¹⁸ *Ditas e Desditas da Estatuária Lisbonense* (2021) é um projeto online criado nos interstícios da ficção e realidade, onde se reflete sobre histórias, estátuas, uma cidade ou um país. Na página dedicada ao projeto e disponível no website do Teatro do Bairro Alto, pode ler-se a seguinte passagem de um texto assinado pela própria artista: «Misturando acontecimentos históricos com narrativas ficcionais, *Ditas e Desditas da Estatuária Lisbonense* reúne um conjunto de histórias centradas em monumentos e conjuntos escultóricos de Lisboa. (...) Trata-se de um trabalho lúdico, com aspetos deliberadamente informativos, sem se pretender esgotar nestes.» Para uma leitura deste texto na sua íntegra consultar: <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/ditas-e-desditas-da-estatuaria-lisbonense-2>. A consulta do projeto de Isabel Brison pode ser feita em <https://ditasedesditas.teatrodobairroalto.pt>.

habitar o fundo do meu baú de memórias sob a classificação de «engraçado». Classificação essa com a qual me sentia, aliás, insatisfeito.



Captura de tela da página inicial do website *Ditas e Desditas da Estatuária Lisboense*, Isabel Brison / Teatro do Bairro Alto

Fonte: <https://ditasedesditas.teatrodobairroalto.pt>



Captura de tela do website *Ditas e Desditas da Estatuária Lisboense*, Isabel Brison / Teatro do Bairro Alto

Fonte: <https://ditasedesditas.teatrodobairroalto.pt/escritores>

Volvido, entretanto, um ano – mais coisa menos coisa – desse primeiro encontro, regresso ao trabalho de Isabel Brison na esperança de conseguir resolver não só os motivos do meu interesse por ele, mas também pela expectativa de conseguir responder às perguntas com as quais era agora confrontado no contexto da referida UC. O regresso a este trabalho de Isabel revelou-se ser um encontro feliz. Não só o seu trabalho reunia em si vários formatos que me interessavam explorar com a minha própria prática artística (fotografia, escrita criativa, colagem), como também me estimulava a refletir sobre noções de arquivo e documentação tendo por base a minha própria experiência de vida e o meu lugar de fala.

Assim, desviei rapidamente a atenção para as obras de arte no espaço público (estátuas, bustos, monumentos) da cidade que habito há praticamente sete anos, o Porto. Dividindo a atenção entre o *google maps* e páginas de Wikipédia variadas, comecei por pesquisar algumas das obras de arte no espaço público com as quais já me tinha cruzado, sobretudo localizadas na zona do centro histórico da cidade do Porto. Deste modo, o trabalho sobre as noções de arquivo e documentação seria doravante desenvolvido tendo como ponto de partida a minha tentativa de compreensão em relação ao lugar que tais obras de arte ocupam na construção de narrativas coletivas dominantes e em que medida, inclusive, essas estátuas, monumentos e/ou bustos se inscrevem na própria memória individual de um coletivo de pessoas habitantes de determinado espaço.

Não se refaz a história, mas pode-se pensar sobre ela.
– Cláudia Jardim (Mendonça, 2024, 20'04'')

Entretanto, para conseguir esclarecer alguns pontos de ligação que se começavam a estabelecer a partir da pesquisa que ia fazendo, dei início à escrita de pequenos rascunhos que viriam, posteriormente, a formar um texto maior ao qual dei o título (*3 páginas de) notas sobre o projeto* e que resolvi incluir na versão final da publicação *A cidade aqui representada*. Escrevia:

Que história(s) contêm as obras de arte que habitam o espaço público de uma cidade? Espalhadas por diversos pontos geográficos – ruas, rotundas, jardins, praças ou avenidas –, cada uma representa uma história. Mas é quando realizamos o exercício de aproximação de todas estas obras a partir do seu ponto comum – a cidade do Porto – que uma certa narrativa surge, uma espécie de história coletiva que se desvenda à semelhança

da imagem que se revela a partir do puzzle terminado. (...) Poder-se-ia então afirmar que estes objetos constituem a história de uma cidade. E a cidade – essa palavra tão cara quanto complexa – que dá conta da construção, gestão e preservação destes espaços, encarrega-se também de organizar um discurso que se pretende coerente e concreto e – talvez – publicitário. Em suma, a cidade que edifica, constrói e reconstrói, demole, compra e vende, é a mesma que narra uma história (coletiva).

Ainda em modo de experimentação e sem saber ao certo como materializar a própria pesquisa que tinha, entretanto, iniciado, comecei por fotografar de forma descomprometida algumas das obras de arte com as quais me cruzava no meu percurso diário casa-faculdade. Num dos poucos dias em que esse percurso sofreu alterações, passei pelo Largo Dr. Tito Fontes, perpendicular à Rua de Gonçalo Cristóvão e a poucos metros de distância do alto edifício do Jornal de Notícias. Ao longe identifiquei a figura de um alto plinto em pedra com qualquer coisa por cima que, achava eu, deveria ser um busto. «Mais uma obra de arte em que eu nunca tinha reparado; mais uma obra de arte que vou fotografar», pensei. Contudo, ao aproximar-me do plinto reparo que o busto era história; já não havia busto para ninguém. Havia um plinto, algumas letras que identificavam o nome “Raul Dória”, mas o busto? Nem vê-lo. Decidi, ainda assim, fotografar o plinto vazio.



A cidade aqui representada (2023). 185 x 240 mm. Impressão a cores em papel couché. Capa.



A cidade aqui representada (2023). 185 x 240 mm. Impressão a cores em papel couché. pp. 12 e 13.



A cidade aqui representada (2023). 185 x 240 mm. Impressão a cores em papel couché. p. 19.

Intrigado por um plinto vazio e um tal de Raul Dória que desconhecia, os dias que se seguiram foram dedicados à pesquisa do próprio Raul, mas também a tentar perceber sobre o que poderia ter acontecido ao próprio busto. Sobre o Raul descobri ter sido um nome importante na cidade do Porto do século XX no contexto do ensino do comércio e da contabilidade, tendo a *Escola Prática Comercial Raul Dória*, durante um breve período da sua história, passado pelo denominado *Palacete das Lousas*, localizado no espaço que posteriormente passou a dar lugar ao famoso edifício alto do JN. Fazia sentido, assim, a decisão de ser colocado a poucos metros de distância um busto em sua homenagem. Quanto à pesquisa relacionada com desaparecimento do busto nada de concreto. De relevante quanto a este assunto vale pelo menos destacar um pequeno *blogspot*¹⁹ dedicado ao arquivo e documentação de monumentos desaparecidos, onde se inclui uma breve entrada acerca do busto de Raul Dória²⁰.

É então que se dá mais um encontro feliz e casual. Este foi, sem dúvida, um trabalho que viveu de acasos e encontros felizes. Certo dia ao final da tarde numa conversa de grupo, um amigo partilha uma notícia recente que tinha encontrado na internet.

- *Vocês já viram a notícia sobre o Jornal de Notícias?*

- *O que é que tem o Jornal de Notícias?*

Não me digas que vai ser outro AL... (risos)

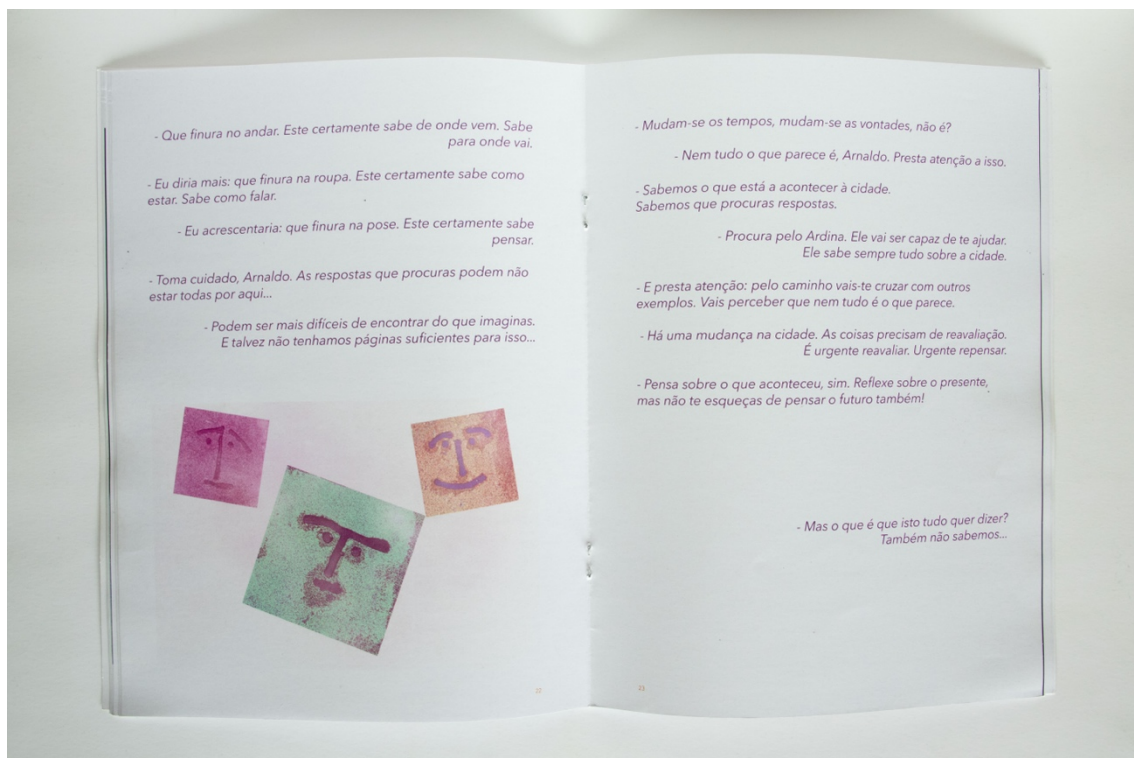
- *Não! Mas pior. Aquilo vai mesmo ser um hotel de luxo.*

¹⁹ Para uma consulta do blog aceder a <https://monumentosdesaparecidos.blogspot.com>

²⁰ Leitura integral disponível em <https://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2019/06/o-busto-de-raul-doria-porto.html>



A cidade aqui representada (2023). 185 x 240 mm. Impressão a cores em papel couché. pp. 16 e 17.



A cidade aqui representada (2023). 185 x 240 mm. Impressão a cores em papel couché. pp. 22 e 23.

Esta notícia foi o ponto de viragem deste projeto (e pelo que viria mais tarde a compreender, já não era uma notícia recente). Ainda assim, considerava estarem reunidos os materiais adequados para dar início à componente prática deste trabalho. Sentia-me impelido a desenvolver um trabalho que procurasse explorar as implicações do arquivo e da documentação na construção da história de uma cidade, da memória e identidade coletiva de um espaço, mais concretamente a cidade do Porto. Assim, procurei aprofundar uma reflexão pessoal em volta destas questões recorrendo às potencialidades da ficção. Para tal, decidi dar início à construção de uma proposta dramatúrgica com base na pergunta: «Que histórias(s) podem contar as obras de arte desaparecidas do espaço público?» Na sinopse que acompanha a versão final desta publicação pode ler-se:

Primeiro, as perguntas. Depois, as respostas. Ou então, perguntas que não chegam a ter resposta. Porque as respostas desapareceram. E ficaram as perguntas.

Nesta publicação acompanhamos o escritor portuense do século XIX Arnaldo Gama numa viagem pela cidade do Porto do século XXI, na procura pelas respostas desaparecidas da cidade. Pelo caminho, encontramos entidades misteriosas, portais para outras dimensões e estátuas que desapareceram, tal como as respostas. Esta ficção entende as obras de arte no espaço público como corpos que habitam esse espaço, fisicamente inertes, mas simbolicamente ativas: dizem que mexem com uma(s) história(s). Mas que história(s)? A nossa? A minha? A da cidade? Qual cidade?

Tantas perguntas e nenhuma resposta. Afinal de contas, as perguntas não existem sozinhas.

Por último e em relação à componente ficcional que procurara imprimir no trabalho através da proposta dramatúrgica, esta veio posteriormente a ser também veiculada pelas imagens produzidas. Essas imagens – que nunca procuraram ser simples ilustrações do guião criado – resultaram da manipulação digital direta (colagem digital) entre imagens livres de direitos autorais retiradas da internet e as várias fotografias tiradas aos diversos monumentos, bustos e/ou estátuas presentes no espaço público no centro histórico da cidade do Porto.

Como resultado final surgiu esta publicação onde processos de pesquisa e a realidade se misturam com uma narrativa altamente ficcionada. O resultado final não pretendeu, no entanto, chegar a conclusões evidentes a não ser, se tanto, o levantamento de questões acerca de identidade, memória(s), documentação e arquivo.



A cidade aqui representada (2023). 185 x 240 mm. Impressão a cores em papel couché. pp. 28 e 29.



A cidade aqui representada (2023). 185 x 240 mm. Impressão a cores em papel couché. pp. 40 e 41.

4.

As paredes também falam!

«No Ocidente, um curioso e paradoxal destino marca a relação com as coisas. Elas estão em todo o lado, o que certamente não acontece por acaso: muito mais do que nos homens ou nos deuses, é nas coisas que confiamos e é a elas que confiamos diariamente a nossa história, a nossa sorte, o nosso futuro. São as coisas que conservam a memória e o espírito de uma comunidade, com muito maior fidelidade e de modo mais duradouro do que pode assegurar o indivíduo singular: uma vez desaparecido o seu último representante, devemos perguntar pela identidade dos povos do passado aos livros e às paredes. A existência de cada um de nós é, antes de mais, definida pelas coisas que usamos, imaginamos e desejamos.» (Coccia, 2016, p. 83)

O trabalho apresentado neste capítulo procura dar continuidade à reflexão em torno do conceito de memória coletiva apresentada no capítulo anterior. Mas se aí o projeto em discussão procurava «explorar as implicações do arquivo e da documentação na construção da história, memória e identidade de uma cidade», dando especial atenção às narrativas implicadas, de forma geral, nas obras de artes presentes no espaço público do centro histórico da cidade do Porto (estátuas, bustos, monumentos), o projeto apresentado neste capítulo, por seu turno, procura relacionar os conceitos de arquivo e documentação com a produção de inscrições de cariz temporário igualmente visíveis e presentes nesse espaço. Isto é, contrariamente à ideia antes desenvolvida relacionada com uma produção iconográfica «oficial» (ou seja, institucional) reforçada/legitimada por instituições e/ou poderes políticos vigentes, o projeto *As paredes também falam!* relaciona-se, a meu ver, com uma lógica mais reivindicativa e antinormativa presente na iconografia «não-oficial» a que dizem respeito, no caso concreto deste trabalho, os grafitos/pichagens.



As paredes também falam! (2024). 20 cartões-postais em tamanho A6. Impressão a P&B em papel Munken Pure.

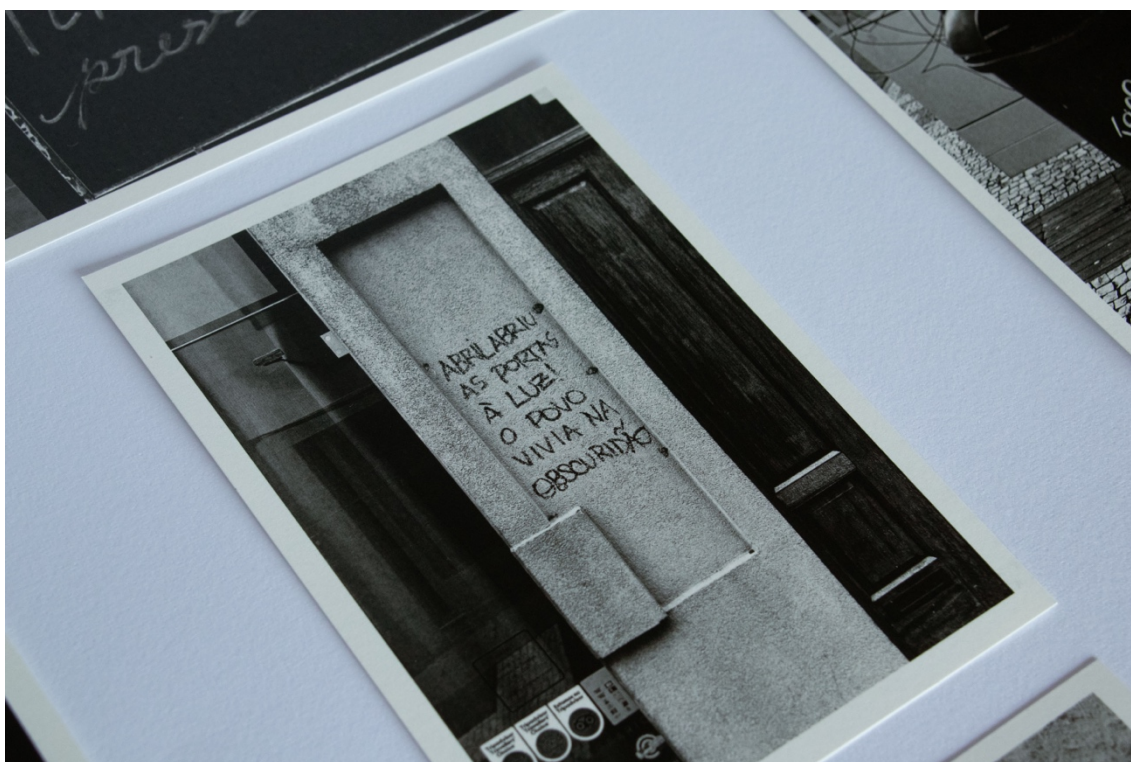
Vale notar que esta forma de manifestação individual se constitui política, no meu entendimento, por dois motivos em particular: em primeiro, pelo facto do próprio ato que lhe dá origem ser punível por lei com coimas de valores nunca inferiores a 100€ (cem euros) e que podem atingir os 25.000€ (vinte cinco mil euros), como previsto pela Lei n.º 61/2013 de 23 de Agosto que estabelece «o regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas».²¹ Em segundo, pelos próprios conteúdos inscritos nas paredes e muros da cidade visíveis graças às inscrições desses grafitos/pichagens.

É certo que poderia ser feita uma reflexão atenta (e legítima) no que toca à abundância de discursos publicitários presentes no espaço público de grandes centros urbanos (a cidade do Porto não é exceção), daí resultando uma discussão pertinente acerca dos próprios modos de organização social que estruturam e condicionam formas de (co)existência, tal como propõe Emanuele Coccia em *O bem nas coisas: a publicidade como discurso moral* (Lisboa: Fundação Carmona e Costa, 2016). No entanto, tomando

²¹ Para um esclarecimento acerca dos critérios de aplicação das diferentes contraordenações ver artigo 6.º, Lei n.º 61/2013 de 23 de agosto. Decreto-Lei disponível para consulta em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/61-2013-499057>

como referente as infinitas paredes e muros que delimitam os espaços públicos e privados da cidade, este trabalho procura privilegiar um olhar mais atento face às múltiplas relações que se estabelecem entre e a própria cidade – esse elemento denso, organismo vivo e diversificado – e os seus habitantes. Concluindo, as paredes são mediadoras de uma comunicação sempre destinada ao consumo e crítica pública, tendo como último reduto o anonimato da escrita em si impressa. Não será difícil afirmar neste sentido que as paredes estarão, por exemplo, para os habitantes da cidade como a tela em branco estará para o pintor.

(...) A parede é a «coisa política» por excelência, ela é-o porque nos ensina que a cidade não é apenas um espaço de convivência, mas também, e sobretudo, um espaço de projeção imaginária partilhada. Não é apenas para se proteger que a cidade necessita de muros: ela precisa deles para falar de si, da sua própria história, da sua felicidade. (Coccia, p. 32)



As paredes também falam! (2024). 20 cartões-postais em tamanho A6. Impressão a P&B em papel Munken Pure.



As paredes também falam! (2024). 20 cartões-postais em tamanho A6. Impressão a P&B em papel Munken Pure.

Neste contexto, e seguindo a mesma lógica proposta pelos cartões-postais turísticos, o projeto *As paredes também falam!* reúne vinte fotografias em formato cartão-postal resultantes do levantamento fotográfico feito aos diversos grafitos inscritos e espalhados pelos inúmeros espaços do centro histórico da cidade do Porto. Deste levantamento fotográfico surge uma breve cartografia de algumas das marcas visuais criadas a partir de inscrições temporárias no espaço público da cidade. Estejam em parques ou pequenos jardins, vedações e paredes junto a passeios e avenidas, muros de escolas e de habitações ou portões provisórios de estaleiros de obras, estas marcas visuais vão produzindo discursos temporários de diversas naturezas: filosófica, ativismo político, feminismo interseccional, etc., etc.

Destinadas ao malogro pela sua condição efémera, muitas destas inscrições são apagadas para logo a seguir ressurgirem no mesmo local – ou ali perto – ou simplesmente em outros pontos distintos da cidade. O carácter repetitivo de algumas destas inscrições reforça, na sua maioria, a necessidade ou urgência de transmissão de determinada mensagem. Outro aspeto interessante prende-se com uma certa ideia de necessidade de acompanhamento do fluxo de vida da cidade, do país ou do mundo. É assim, pelo menos, que justifico as paredes como matriz ideal na produção de discursos que fazem referência

à revolução do 25 de abril de '74, ao conflito na Palestina ou à crise na habitação, por exemplo.



As paredes também falam! (2024). 20 cartões-postais em tamanho A6. Impressão a P&B em papel Munkun Pure.



As paredes também falam! (2024). 20 cartões-postais em tamanho A6. Impressão a P&B em papel Munkun Pure.

Por conta da natureza efêmera intrínseca a estas formas de expressão no espaço público, é inegável a existência de um elevado grau de fragilidade latente em cada uma das inscrições documentadas. Mas se, por um lado, é válido afirmar que a condição efêmera dessas inscrições pode colocar em causa a eficácia da própria mensagem inscrita (o alcance da mensagem será tão maior quanto maior for o período de tempo em que determinada mensagem permanecer visível no espaço público), também é válido, por outro lado, que a perenidade que se procura inscrever na «iconografia oficial» a que fazia referência no capítulo anterior nem sempre serve de condição *sine qua non* para uma verdadeira legitimação dessa respetiva iconografia. Ambas são, no meu entendimento, legítimas formas de arquivo e, portanto, ambas são objeto de apreciação e escrutínio público. Uma, no entanto, é legitimada por instituições e burocracias e vive de constrangimentos vários; a outra vive do impulso genuíno de quem habita (e/ou atravessa) a cidade, é orgânica, espontânea e livre e não procura corresponder a procedimentos estéticos ou políticos.

Em suma, aquilo que procuro aqui defender (e que tem estimulado a minha reflexão em torno deste trabalho) prende-se com a lógica da interatividade nos processos de arquivo que mencionava na introdução. Utilizando como exemplo a proposta de reflexão de Lepecki, as paredes e muros da cidade são aqui o tal corpo a que o autor se referia como – possível – agente transformador na experiência do arquivo enquanto prática social e comunitária. Tal como o corpo do performer, também os grafitos nas paredes da cidade operam a mesma ideia de reposicionamento e afastamento «[d]as noções de arquivo da lógica do repositório de documentos ou de uma instituição burocrática dedicada à (má) manutenção “do passado”». (Lepecki, 2010, p. 34) A produção de símbolos, sentidos e narrativas (que é como quem diz a produção de história(s) e memória(s)) não se restringe somente a essa «iconografia oficial» projetada pelas instituições dominantes e destinada ao espaço público. Neste sentido, aquilo que emerge das paredes e muros da cidade é uma produção polissémica de sentidos; produção essa que se vai mutando consoante as respetivas urgências específicas de cada tempo.

Em suma e concluindo, *O que tenho de urgente para dizer hoje?* é a pergunta subentendida a esta prática de inscrição de grafitos nos espaços públicos da cidade. Mas *o que tenho de urgente para dizer hoje* pode não ser necessariamente o mesmo que amanhã. Mas essa capacidade de rápida adaptação, sabê-mo-lo bem, já é característica constituinte das próprias paredes e muros da cidade.



As paredes também falam! (2024). 20 cartões-postais em tamanho A6. Impressão a P&B em papel Munken Pure.



As paredes também falam! (2024). 20 cartões-postais em tamanho A6. Impressão a P&B em papel Munken Pure.

5.

O Cinema proibido: ciclo de cinema em comemoração dos 50 anos do 25 de abril

«Um facto curioso ocorreu em Portugal, não diremos logo após o 25 de Abril, mas em seguida ao aparecimento de um forte contingente de filmes *hard-porno* que passaram a exhibir-se nas nossas salas. Em reportagens de jornais, ou entrevistas na TV, muita gente se queixava de que "só se vê pornografia", argumento que só poderia existir e ter aparente consistência na boca de quem não ia ao cinema e não estava a par das estreias que nessa altura se verificavam. O que se passava é facilmente explicável.

Habituação, ao longo de cinco decénios, a ir ver, à segurança, filmes anteriormente vistos por outros, que os consideravam ou não aptos para os seus olhos "cândidos", o público português funcionava como a criança a quem sempre se desviou o dedo da queimadura. Vivia instalado numa comodidade fictícia, que mais cedo ou mais tarde se perde, por vezes com riscos bem graves.

Por muito que possa custar aos pais, a criança terá de descobrir por si mesma o que se pode tocar e o que queima, o que é macio e o que arranha, a aspereza e o veludo. (...) A criança aprende rapidamente a destringer o quente do frio, o que queima do que "sabe bem". Assim terá de proceder o espectador: olhar o cartaz dos espetáculos que se lhe apresenta na folha diária do seu jornal, e distinguir o que lhe interessa do que não gosta, não pretende ver ou recusa. O espectador não pode ir indiferentemente a este ou àquele espetáculo, se tem gostos definidos. (...) Ao que nos consta, ninguém obriga as pessoas a irem ver qualquer filme, a não ser a curiosidade e o interesse próprios.

É aqui que o público terá de começar a assumir a sua responsabilidade: optar pelo que quer ver, recusar o que sabe por experiência própria ir agredi-lo. Mas nada justifica que do seu interesse pessoal generalize e imponha aos outros, o seu próprio comportamento, o seu gosto, os seus interesses. As salas de cinema estão abertas, recetivas a todos os que paguem o bilhete que nelas dá entrada. Comprar um bilhete e entrar numa sala de cinema é um ato de vontade. Deliberado.

Mas o público português, habituado a ser minimizado, infantilizado, sente o chão fugir-lhe sob os pés. A função do censor era essencialmente paternalista e tem como consequência a (de)formação de indivíduos castrados.» (António, 1978/2001, p. 14)

O desenvolvimento do trabalho que se apresenta neste capítulo partiu de uma vontade muito específica: explorar a ideia de organização de um ciclo de cinema, em suma, capaz de celebrar aquele que é um marco importante na história coletiva dos portugueses, a

‘data redonda’ celebratória de uma revolução que aconteceu em Portugal, em 25 de abril de 1974: A ‘Revolução dos Cravos’.

Este ciclo de cinema – que aconteceu durante o mês de abril de 2024 e que ocupou o espaço da Aula Magna da FBAUP, uma vez por semana num total de quatro semanas consecutivas – teve como propósito a apresentação de uma brevíssima seleção de filmes estrangeiros proibidos de serem exibidos no Portugal pré-revolução. Procurei com este ciclo de cinema, em primeiro lugar, celebrar o direito à liberdade, sem, no entanto, descurar do entendimento da sétima arte enquanto (possível) ferramenta de compreensão de um Portugal bem localizado no tempo, um Portugal em estado de ditadura, portanto. E através desse olhar, proporcionar outras leituras em relação ao passado deste país, especulando melhores possibilidades de futuro. Essa foi a minha utopia; esta foi a minha proposta. Tudo isto ainda que observando filmes estrangeiros e que, portanto, não são representativos da realidade portuguesa da época; filmes, que aliás, em rigor, nem sequer chegaram a ver a luz do dia nas salas de cinema nacionais. O cinema surge então neste contexto como uma porta de entrada, possível material de arquivo referente a uma época e passível de ser visto e revisto, consultado e analisado.

Nesta medida, estarei a (tentar) falar de história, da história de um país em ditadura – e, portanto, de uma ideia de memória coletiva, mas não só –, da história da presença do cinema em Portugal também, dos modos como o poder instituído se organizou, como operou essa censura e sob que critérios – nem sempre claros, inclusive para aqueles que chegaram a ser o “rosto” dessa censura. Organizar e apresentar este ciclo de cinema e poder falar de todas estas coisas é falar, assim espero, de arquivo, de cinema enquanto arquivo, cinema enquanto instrumento de análise de um período histórico, possível retrato de uma época específica e respetivas formas de pensar e existir.

(...) Não há poder político sem o controlo do arquivo, se não mesmo da memória. A democratização efetiva poderá sempre ser medida a partir deste critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e respetiva interpretação.²²
(Derrida, 1995, p. 11)

²² Tradução livre do inglês: *There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.*

**Ciclo de cinema em
comemoração dos
50 anos da revolução
do 25 de abril**

Aula Magna FBAUP

Av. de Rodrigues de Freitas 265
4049-021 Porto

Sessões 17h

terças-feiras
02.04 • 16.04 • 23.04
quarta-feira
10.04

FILMES EM EXIBIÇÃO

UMA MULHER CASADA | *Jean-Luc Godard*

A TERRA TREME | *Luchino Visconti*

A PRISÃO | *Ingmar Bergman*

A VÍTIMA | *Basil Dearden*

O

cinema

Apoio à divulgação



proibido

O cinema proibido (2024). Cartaz em tamanho A3. Impressão a cores em papel couché.

Este trabalho desdobrou-se, no entanto, em mais formatos de apresentação do que os inicialmente previstos passando, naturalmente, por diversas etapas. Iniciado o processo de pesquisa e lançada a proposta ao meu orientador, este trabalho teve como primeiro apeadeiro a escrita de um curto ensaio. Nesse ensaio, que viria numa segunda fase a ser apresentado oralmente a alguns professores e colegas de curso – a preparação dessa comunicação oral do trabalho escrito viria a ser o segundo apeadeiro deste projeto –, tentei articular, apoiando-me nas várias referências que fui encontrando ao longo do processo de pesquisa, as ideias que fazem parte do núcleo central desta proposta. E ainda que apresentando um modelo de escrita mais formal ancorado em normas de citação académicas, este exercício não deixou de ser, evidentemente, um exercício de escrita, *medium* que continuo a acreditar ser um dos principais motores de todo o meu trabalho artístico.

A escrita como produção de pensamento.

A escrita enquanto discurso.

A escrita de uma dramaturgia / a dramaturgia de uma escrita.

Esta foi a metodologia utilizada para conseguir assim organizar um discurso mais ou menos articulado, mais ou menos coerente, mais ou menos explícito e mais ou menos sucinto, capaz de contextualizar quem me lê/leu e ouviu acerca dos mecanismos de controlo de informação e opinião pública utilizados pelo Estado Novo como forma de repressão ao povo português, mais concretamente no que diz respeito ao caso do cinema, durante o período de ditadura. Procurei, ainda, estabelecer algumas ligações ao evidenciar a relação conturbada entre a máquina da censura portuguesa e o cinema: por um lado o cinema como meio de expressão artística, qual arma porventura poderosa na mobilização social e possível desestabilizadora do poder político instituído; por outro, o cinema enquanto ferramenta propagandística, estratégia eficaz na disseminação dos valores fundadores de um regime autoritário e ditatorial.

Os textos escritos a propósito de cada um dos filmes selecionados – que também podem ser lidos na sua íntegra neste capítulo – foram escritos aquando da preparação dos materiais de divulgação para o ciclo de cinema. Este foi, juntamente com a própria apresentação de cada uma das sessões, aquilo que considero como terceiro e último apeadeiro deste *intra-rail* pela (brevíssima) história da censura portuguesa ao cinema estrangeiro.



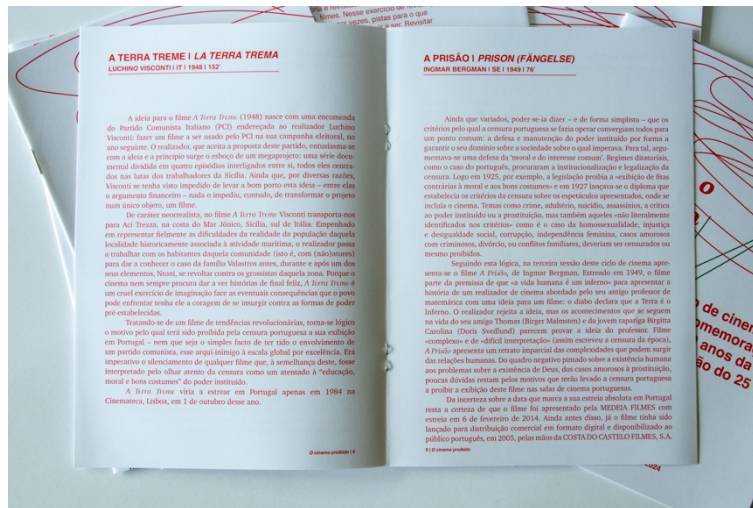
Folhas de sala em tamanho A5. Impressão a cores em papel couché. Capa.



Folhas de sala em tamanho A5. Impressão a cores em papel couché. Contracapa.



Folhas de sala em tamanho A5. Impressão a cores em papel couché.
pp. 2 e 3.



Folhas de sala em tamanho A5. Impressão a cores em papel couché.
pp. 4 e 5.



Folhas de sala em tamanho A5. Impressão a cores em papel couché.
pp. 6 e 7.

Confrontado com a impossibilidade de apresentar este ciclo de cinema *ad eternum* e porque as coisas ainda vão tendo um começo e um fim, propus ao Miguel Leal, ainda numa fase embrionária do projeto, que o ciclo de cinema viesse a acontecer durante todo o mês de abril de 2024, na FBAUP. Assim, da extensa lista consultada de filmes proibidos pela censura da época²³, apenas quatro foram selecionados para exibição. E, portanto, logo à partida, questões de arquivo se levantaram:

1. Quais os critérios de seleção?

2. Como escolher um filme no meio de tantos?

3. Porquê o filme x e não o filme y?

4. Que discurso surgirá deste ciclo de cinema com esta seleção de filmes?

*O arquivo existe enquanto coisa parcial;
enquanto coisa imparcial, não.
– André e. Teodósio (Pêgo, 2024, 26'33'')*

E, portanto, no âmbito de uma proposta desta natureza, onde se procurou começar por refletir acerca de temas como arquivo e memória, torna-se inevitável afirmar que este ciclo de cinema foi ele próprio excludente, refém de uma certa lógica hierárquica, que, aliás, se revela bastante predominante nestas áreas. Essa foi, aliás, uma lógica que procurei também desmontar com esta proposta. Ainda assim, considerando algumas das suas fragilidades – originárias das ingenuidades várias de quem programa, pela primeira vez, um evento público desta natureza (maioritariamente direcionado à comunidade académica) – este ciclo acabou por ganhar a forma que me pareceu mais honesta, tomando em consideração os critérios que procurarei descrever mais adiante. Não descurando deste facto, as potencialidades discursivas associadas a este tipo de proposta são inúmeras e, portanto, muitas outras possibilidades poderiam ter existido. Desta forma, e aproveitando

²³ Para esta fase da pesquisa serviu de fonte primária o livro aqui já citado *Cinema e censura em Portugal* (1978/2001), de Lauro António. Editado pela primeira vez em 1978, esta publicação reúne uma extensa e detalhada lista de filmes censurados e proibidos pelo Estado Novo. Vários títulos de filmes proibidos encontram-se complementados, sempre que possível, pelas respetivas atas da censura, redigidas pelos próprios indivíduos que a operavam, sob a tutela da Comissão de Censura [CC]. Para aceder a esta referência bibliográfica, foi igualmente importante neste processo de pesquisa a leitura do artigo *A censura ao cinema em Portugal. Filmes proibidos e cortados pela Comissão de Censura (1945-1952)* (2021) da investigadora Cristina Batista Lopes. Este artigo surge da investigação realizada «no âmbito do doutoramento em Estudos Contemporâneos e insere-se numa primeira fase do estudo dos organismos responsáveis pela censura cinematográfica em Portugal durante o Estado Novo» (Lopes, 2021, p. 523).

esta enorme coincidência temporal – as minhas parceiras de boa viagem, íntimas da astrologia, diriam agora que «os astros se alinham» –, procurei inscrever o meu trabalho nas celebrações que têm sido feitas em comemoração dos 50 anos da revolução do 25 de abril.

Por forma a ser capaz de atribuir uma certa coerência argumentativa em relação às escolhas tomadas para a seleção dos filmes a exhibir neste ciclo de cinema, pareceu-me evidente desde muito cedo a necessidade de delinear critérios diversificados entre si que fossem de encontro com os próprios temas ‘sensíveis’ à censura do Estado Novo, temas, aliás, de completa importância atual. Os discursos feministas atualizaram-se; muito aconteceu no entretanto, direitos que foram conquistados. E ainda que de forma diferenciada e muito mais globalizada²⁴, o âmago de certas discussões tidas sempre em prol de uma ideia de progresso continua a ser o mesmo: exige-se, mais do que nunca, uma revisão e tomada de consciência coletiva acerca das consequências provenientes de um passado colonial (não exclusivo ao caso português); reclama-se por melhores condições laborais, sociais, económicas; defendem-se mais direitos LGBTQIA+.

Procurando, desta forma, alinhar este ciclo de cinema com as urgências acima descritas e que tanto trabalho deram ao crivo da censura, tracei então, do ponto de vista de temas propostos, aquilo que viriam a ser os quatro eixos estruturantes deste projeto: defesa dos direitos das mulheres, de melhores condições de vida (laborais, sociais, económicas, etc.), questionamento de crenças religiosas e da (necessária) separação entre Estado e Religião e defesa dos direitos LGBTQIA+. E assim, lá fui organizando e preparando a apresentação dos seguintes filmes:

²⁴ As redes sociais desempenham agora um papel fundamental na disseminação global de importantes movimentos sociais (*#me too*, *#black lives matter*); incentivam a uma mudança de paradigmas propagando conceitos como *quiet quitting* / *acting your wage* (despedimento silencioso / agir conforme o salário); empoderam coletivamente indivíduos através, por exemplo, de movimentos como a *cancel culture* (cultura do cancelamento), sempre que o sistema de justiça vigente parece falhar.

1ª Sessão – UMA MULHER CASADA (1964), Jean-Luc Godard

A este filme poder-se-ia chamar “A Mulher Casada” (La Femme Mariée), como assim quis Godard, não tivesse interferido a censura francesa da época. E assim se chama, como hoje se conhece, pelo título *Uma Mulher Casada* (*Une Femme Mariée*). Talvez seja possível especular-se acerca da potência do filme de Godard a partir da própria censura operada na escrita do seu título, substituindo-se o artigo definido *a* (*la*) pelo artigo indefinido *uma* (*une*). Talvez quisesse a censura francesa não fazer sentir uma certa pessoalização da mulher ali retratada; não fosse o filme lançar o caos à ordem estabelecida a partir dos pilares de uma sociedade patriarcal e machista, assim quis a censura que se deixasse “a” mulher passando-se a ter “uma” mulher. Neste jogo de relações entre cinema e vida, indefiniu-se o sujeito na expectativa de o alienar, impossibilitando-se assim a criação de relações com este. Mas o que não passa de especulações especulado fica, até porque «o cinema folga por ser apenas aquilo que é», para citar Godard na revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*.

Uma Mulher Casada transporta-nos para uma França dos anos 60, onde Jean-Luc Godard nos convida a espreitar vinte e quatro horas da vida de uma mulher burguesa (Macha Méril), dividida entre um marido (Philippe Leroy) e um amante (Bernard Noël). Recorrendo a uma narrativa fragmentada, é-nos apresentada a vida da jovem Charlotte enquanto navega entre as complexidades da sua vida pessoal e romântica. Introduzem-se ao longo do filme comentários *voz off* acerca dos desafios inerentes às formas de relacionamento contemporâneas, enquanto se exploram temáticas relevantes como a fidelidade, desejo e amor, a moda e sociedade de consumo, o olhar sob o corpo feminino através da perspetiva de uma sociedade patriarcal e heteronormativa e, não menos importante, sobre as restrições geradas a partir de expectativas socialmente impostas.

Talvez por tudo isto tenha a censura portuguesa da época rejeitado a ideia de exhibir este filme em Portugal. Como argumentação escreveu o censor: «Quer pelo conteúdo, quer pelo diálogo, quer pelas imagens, este filme não tem nenhuma possibilidade de ser exibido em Portugal. Por isso o reprovo.»

Uma Mulher Casada viria a estreiar em Portugal no Cinema Satélite, Lisboa, pouco depois do 25 de abril, em 16 de julho de 1976.



Fotograma do filme *Uma Mulher Casada* (1964), Jean-Luc Godard



Fotograma do filme *Uma Mulher Casada* (1964), Jean-Luc Godard



Fotograma do filme *Uma Mulher Casada* (1964), Jean-Luc Godard



Documentação da 1ª sessão do ciclo de cinema (02.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.



Documentação da 1ª sessão do ciclo de cinema (02.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.



Documentação da 1ª sessão do ciclo de cinema (02.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.

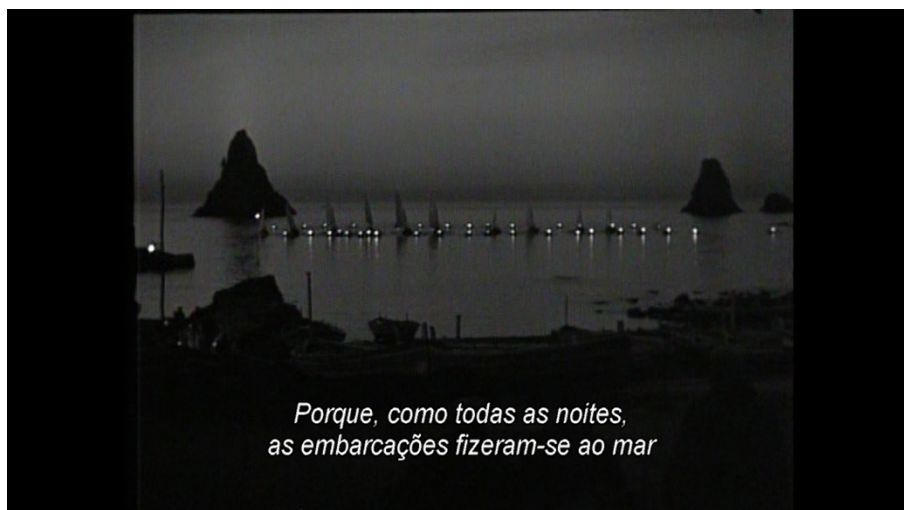
2ª Sessão – A TERRA TREME (1948), Luchino Visconti

A ideia para o filme *A Terra Treme* (1948) nasce com uma encomenda do Partido Comunista Italiano (PCI) endereçada ao realizador Luchino Visconti: fazer um filme a ser usado pelo PCI na sua campanha eleitoral, no ano seguinte. O realizador, que aceita a proposta deste partido, entusiasma-se com a ideia e a princípio surge o esboço de um megaprojeto: uma série documental dividida em quatro episódios interligados entre si, todos eles centrados nas lutas dos trabalhadores da Sicília. Ainda que, por diversas razões, Visconti se tenha visto impedido de levar a bom porto esta ideia – entre elas o argumento financeiro – nada o impediu, contudo, de transformar o projeto num único objeto, um filme.

De carácter neorrealista, no filme *A Terra Treme* Visconti transporta-nos para Aci Trezza, na costa do Mar Jónico, Sicília, sul de Itália. Empenhado em representar fielmente as dificuldades da realidade da população daquela localidade historicamente associada à atividade marítima, o realizador passa a trabalhar com os habitantes daquela comunidade (isto é, com (não)atores) para dar a conhecer o caso da família Valastros antes, durante e após um dos seus elementos, Ntoni, se revoltar contra os grossistas daquela zona. Porque o cinema nem sempre procura dar a conhecer histórias de final feliz, *A Terra Treme* é um cruel exercício de imaginação face as eventuais consequências que o povo pode enfrentar tenha ele a coragem de se insurgir contra as formas de poder pré-estabelecidas.

Tratando-se de um filme de tendências revolucionárias torna-se lógico o motivo pelo qual terá sido proibida pela censura portuguesa a sua exibição em Portugal – que não seja pelo simples facto de ter tido o envolvimento de um partido comunista, esse arqui-inimigo à escala global por excelência. Era imperativo o silenciamento de qualquer filme que, à semelhança deste, fosse interpretado pelo olhar atento da censura como um atentado à “educação, moral e bons costumes” do poder instituído.

A Terra Treme viria a estreiar em Portugal apenas em 1984 na Cinemateca, Lisboa, em 1 de outubro desse ano.



Fotograma do filme *A Terra Treme* (1948), Luchino Visconti



Fotograma do filme *A Terra Treme* (1948), Luchino Visconti



Fotograma do filme *A Terra Treme* (1948), Luchino Visconti



Fotograma do filme *A Terra Trema* (1948), Luchino Visconti



Documentação da 2ª sessão do ciclo de cinema (10.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.



Documentação da 2ª sessão do ciclo de cinema (10.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.

3ª Sessão – A PRISÃO (1949), Ingmar Bergman

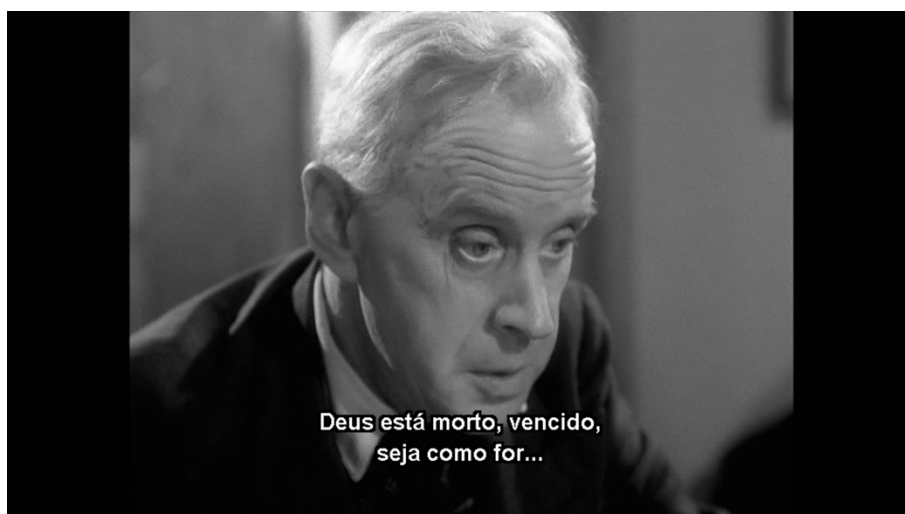
Ainda que variados, poder-se-ia dizer – e de forma simplista – que os critérios pelo qual a censura portuguesa operava convergiam todos para um ponto comum: a defesa e manutenção do poder instituído por forma a garantir o seu domínio sobre a sociedade sobre o qual imperava. Para tal, argumentava-se uma defesa da ‘moral e do interesse comum’. Regimes ditatoriais, como o caso do português, procuraram a institucionalização e legalização da censura. A título de exemplo, em 1925 – data que antecede o golpe militar de 28 de maio de 1926 –, já a legislação proibía a «exibição de fitas contrárias à moral e aos bons costumes» e, logo em 1927, lançava-se o diploma que estabelecia os critérios da censura sobre os espetáculos apresentados, onde se incluía o cinema. Temas como crime, adultério, suicídio, assassinios, a crítica ao poder instituído ou a prostituição, mas também aqueles «não literalmente identificados nos critérios» como é o caso da homossexualidade, injustiça e desigualdade social, corrupção, independência feminina, casos amorosos com criminosos, divórcio, ou conflitos familiares, deveriam ser censurados ou mesmo proibidos.

Seguindo esta lógica, na terceira sessão deste ciclo de cinema apresenta-se o filme *A Prisão*, de Ingmar Bergman. Estreado em 1949, o filme parte da premissa de que «a vida humana é um inferno» para apresentar a história de um realizador de cinema abordado pelo seu antigo professor de matemática com uma ideia para um filme: o diabo declara que a Terra é o Inferno. O realizador rejeita a ideia, mas os acontecimentos que se seguem na vida do seu amigo Thomas (Birger Malmsten) e da jovem rapariga Birgitta Carolina (Doris Svedlund) parecem provar a ideia do professor. Filme «complexo» e de «difícil interpretação» (assim escreveu a censura da época), *A Prisão* apresenta um retrato imparcial das complexidades que podem surgir das relações humanas. Do quadro negativo pintado sobre a existência humana aos problemas sobre a existência de Deus, dos casos amorosos à prostituição, poucas dúvidas restam pelos motivos que terão levado a censura portuguesa a proibir a exibição deste filme nas salas de cinema portuguesas.

Da incerteza sobre a data que marca a sua estreia absoluta em Portugal resta a certeza de que o filme foi apresentado pela MEDEIA FILMES com estreia em 6 de fevereiro de 2014. Ainda antes disso, já o filme tinha sido lançado para distribuição comercial em formato digital e disponibilizado ao público português, em 2005, pelas mãos da COSTA DO CASTELO FILMES, S.A.



Fotograma do filme *A Prisão* (1949), Ingmar Bergman



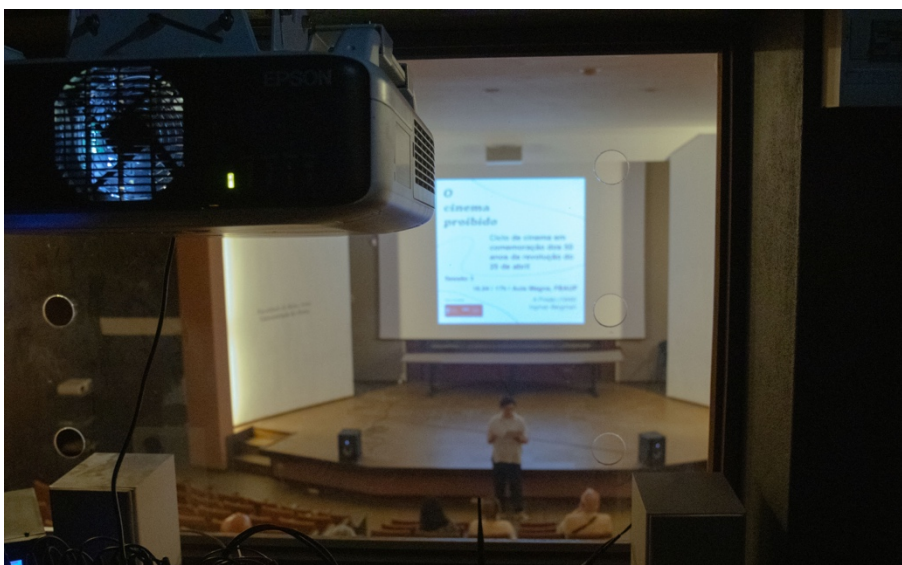
Fotograma do filme *A Prisão* (1949), Ingmar Bergman



Fotograma do filme *A Prisão* (1949), Ingmar Bergman



Documentação da 3ª sessão do ciclo de cinema (16.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.



Documentação da 3ª sessão do ciclo de cinema (16.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.

4ª Sessão – A VÍTIMA (1961), Basil Dearden

Na quarta e última sessão deste ciclo de cinema apresenta-se o filme *A Vítima*, do realizador britânico Basil Dearden. Inicialmente censurado nos Estados Unidos pelo uso da palavra ‘homossexual’ – assim ditou o Código Hays –, este filme oferece um olhar crítico e atento face as políticas repressivas dos anos 60 no Reino Unido no que diz respeito à homossexualidade. Estreado em 1961, surge em resposta à problemática política e social levantada em 1957 pelo Relatório de Wolfenden (assim conhecido por ter ficado à responsabilidade de John Wolfenden). Nele recomendava-se a descriminalização da homossexualidade entre pessoas adultas lidas socialmente como masculinas. Pelo posicionamento que tomou e o debate que incentivou e, por consequência, pelo papel relevante do ponto de vista social que desempenhou relativamente à lei britânica, este filme tornou-se num título importante na história dos direitos LGBTQIA+ e do cinema britânico.

Em *A Vítima* dá-se evidência às relações de chantagem, jogos de poder e abusos físicos e psicológicos exercidos em larga escala em pessoas homossexuais, sobretudo na Inglaterra e no País de Gales no período pós-guerra. Reflexo de um tempo específico e suas respetivas querelas, ao problematizar o privilégio de classes evidenciando a relação desigual entre indivíduos da classe operária vs. indivíduos da alta sociedade, é possível que se discuta acerca da lente interseccional sobre o qual o filme refletiu a questão da homossexualidade, numa altura em que ela ainda era punível por lei.

Pelo tema trazido a debate bem como pelo posicionamento do filme a favor da descriminalização da homossexualidade, torna-se notória a veemência com que a censura portuguesa tratou de proibir a sua importação e exibição em Portugal. «Considero indecoroso admitir sequer a possibilidade de aprovar esta miséria desta fita cujo argumento consiste em proteger a homossexualidade. Isto lembra-me que um deputado no parlamento de Inglaterra propôs que se legalizasse o matrimónio de homossexuais entre si. Esta peça é conduzida no sentido de humanizar a lei, de maneira que ela reconheça que ser homossexual não é mais do que um desequilíbrio emocional, quer dizer, nem sequer é moralmente condenável! (...)» O filme viria a estrear na Cinemateca, Lisboa, em 6 de fevereiro de 2010.



Fotograma do filme *A Vítima* (1961), Basil Dearden



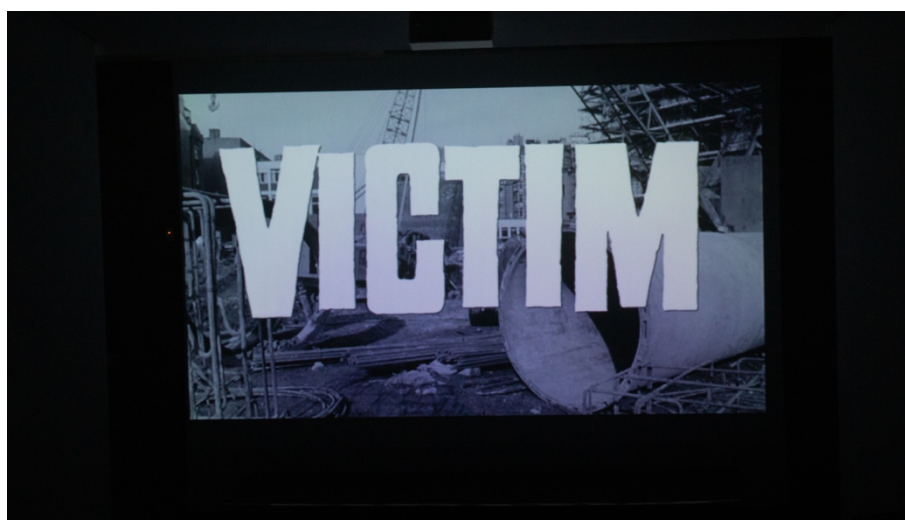
Fotograma do filme *A Vítima* (1961), Basil Dearden



Fotograma do filme *A Vítima* (1961), Basil Dearden



Fotograma do filme *A Vítima* (1961), Basil Dearden



Documentação da 4ª sessão do ciclo de cinema (24.04.2024).
Créditos: Jonas Rocha e Diogo Sottomayor.

A exibição pública de cada um dos filmes escolhidos e acima apresentados foi precedida de uma breve apresentação que procurou enquadrar, ainda que sumariamente, o público de cada sessão relativamente aos seguintes pontos-chave que me pareceram (e parecem) importantes de destacar: o ciclo de cinema no contexto do tema do meu trabalho de mestrado; as escolhas para a seleção do filme de cada sessão no âmbito da proposta do ciclo de cinema; a (possível) pertinência da exibição dos filmes selecionados no contexto político e social atuais.

A censura é, na sua aplicação à obra de arte, uma sobrevivência medieval, que tem o seu correspondente «físico» na tortura. A censura é a tortura intelectual, o destruir de uma obra, pela mutilação do seu corpo, em nome de princípios evidentemente inquisitoriais. [...] Quem alguma vez tenha tido acesso aos dossiers da censura aos espetáculos, por exemplo, só por manifesta má-fé poderá idealizar, justificar ou acatar qualquer espécie de censura, venha ela de onde vier. [...] Lendo vagarosamente os processos que foram proibindo e amputando filmes, chega-se com facilidade a conclusões irreversíveis: toda e qualquer forma de censura se desautoriza a si própria, pela falta de critério definido, pela arbitrariedade das suas decisões, pela total incapacidade de julgar e compreender uma obra, pela estupidez mesquinha, pela cegueira ridícula. (António, 1978/2001, p. 12)

Algumas considerações

*All the things I know but of which I am not
at the moment thinking — 1:36p.m.; June 15, 1969²⁵*

Robert Barry

Chegado este momento de conclusão sinto o dever de afirmar, em primeiro lugar, que não considero o trabalho prático apresentado neste relatório como um resultado fechado ou finalizado, mas antes um trabalho contínuo, em constante evolução. Este é, aliás, o meu entendimento atual da arte: o fazer artístico não se processa somente dentro das paredes do estúdio e as ideias não fluem apenas quando tecemos num computador, de olhos postos no ecrã. Quero com isto dizer que o espaço para a dúvida e a incerteza é (e foi), mais do que nunca, aqui privilegiado. Não procuro um sentimento de coerência definidora de personalidades. É, portanto, precisamente pela sua característica contínua que defendo este trabalho, tal como ele aqui se apresenta. Ainda assim, tal não impossibilita que dentro de seis meses ou seis anos também os argumentos aqui vertidos em defesa das ideias apresentadas se alterem radicalmente, ou melhor ainda, caiam completamente por terra.

Contudo, não procuro com isto a defesa de um posicionamento acrítico. Só assim poderei afirmar que procurei aprofundar, através dos trabalhos aqui apresentados, a minha compreensão de como pode a arte ser utilizada enquanto veículo poderoso para a abertura de diálogos, questionamento e desconstrução de narrativas pré-estabelecidas, sejam elas de caráter histórico, social ou cultural. Estou certo de que a resposta a essa pergunta talvez seja trabalho para uma vida.

Interessado na tensão latente entre memória e arquivo, tenho procurado refletir sobre como ambos os conceitos se entrelaçam e moldam identidades (de pessoas e espaços). Neste contexto, e ao longo deste relatório, quer pelos trabalhos práticos realizados quer pelas referências de outros artistas para aqui convocadas, procurei estabelecer alguns pontos de ligação acerca de um entendimento do arquivo e da documentação enquanto elementos vivos e dinâmicos, dando assim espaço para que outras leituras e interpretações da realidade (passado, presente e futuro) possam ser feitas.

²⁵ *Todas as coisas que sei, mas que não estou a pensar neste momento.* Tradução livre.

Em conclusão, é a partir da minha experiência que afirmo entender a utilidade da prática artística na constante formulação de perguntas, sempre que esta seja encarada como um processo de investigação contínua. Este relatório representa, portanto, não um fim, mas um ponto de partida para futuras explorações e pontos de ligação, onde identidade, memória, arquivo e documentação deverão continuar a ser o núcleo central da minha prática artística.

Lista de Referências

Isto não é sobre mim; aliás, isto não é sobre nada.

- Bigotte Vieira, A. (2020). Dona de casa diz não à vida cara. In Nuno Costa, R. (Coord.), *Sistema. Infinitamente. Imaterial*. BCN - Ballet Contemporâneo do Norte.
<https://www.balletcontemporaneonorte.com/sistemainfinitamenteimaterial>
- Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam* (M. Manuela Rocha, Trad.). Oeiras: Celta. (Original publicado em 1989)
- Derrida, J. (1995). Archive fever: A freudian impression. (E. Prenowitz, Trad.) *Diacritics*, 25(2), 9–63. <https://doi.org/10.2307/465144>
- e. Teodósio, A. & Vieira Mendes, J. M. / Praga, T. (2021). “O outro teatro”: *Teatro experimental em Portugal*. Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Portugal. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=ii6iYNECMtI>
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Trad.). Chicago: Chicago University of Chicago Press. (Original publicado em 1941).
- Janeiro, A. (2022). Arquivos privados: Repensando a história e reescrevendo a memória através da performance. *Revista de Comunicação E Linguagens*, 57, 323–337.
<https://doi.org/10.34619/gaih-mzxn>
- Janeiro, A. (2019). *The archive is present*. London Gallery West, Londres, Reino Unido. Consultado em: <https://www.anajaneiro.org/the-archive-is-present>
- K. Le Guin, U. (2019). *The carrier bag theory of fiction*. Ignota Books. (Original publicado em 1988).
- Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28–48.
<https://doi.org/10.1017/s0149767700001029>
- Obrist, H. U. (2015). Prologue: The way things go. In *Ways of curating*. Penguin Books.
- Silva, S. M. (2012). *A performance enquanto encontro íntimo* [Tese de doutoramento]. Estudo Geral – Repositório científico da Universidade de Coimbra.
<http://hdl.handle.net/10316/20284>
- Vieira Mendes, J. M. (2018). Sobre o ensino artístico. In M. Cordeiro, C. Mendes, & J. Espada (Org.), *Girela: reflexões sobre criação artística, formação e legislação* (pp. 27–29). Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema.
<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/8545>

Vieira Mendes, J. M., (2023). Identifico-me imenso. In. *Teatro cósmico #3, Revista almanaque*. Consultado em: <https://almanaquemag.com/teatro-cosmico-3/>

1. Das árvores nascem frutos

Castellano, C. G., & Raposo, P. (Org.). (2019). *Textos para uma história da arte socialmente comprometida*. Lisboa: Documenta.

Domingues, Á. (2021). Paredes que falam. In M. Bogalheiro, I. Babo & J. S. Cardoso (Coord.), *Expressões visuais disruptivas no espaço público*. (pp. 10–14) Lisboa: CICANT / Edições Universitárias Lusófonas.

Violante, F. & Salgueiro, R. (Coord.), (2019). *Re.vis.ta n.º 6*.

3. A cidade aqui representada

Brison, I. (2021a). *Ditas e desditas da estatuária lisbonense*. In Ditas e desditas da estatuária lisbonense. <https://ditasedesditas.teatrodobairroalto.pt>

Brison, I. (2021b). *Isabel brison - ditas e desditas da estatuária lisbonense*. In Teatro do Bairro Alto. <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/ditas-e-desditas-da-estatuaria-lisbonense-1>

Costa, A. M. (2005) Arnaldo Gama entre a literatura e a história: mote para uma reflexão epistemológica. In *Colóquio literatura e história: para uma prática interdisciplinar*. (pp. 63–75) Lisboa: Universidade Aberta
<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/300?locale=en>

Domingues, Á. (2021). Paredes que falam. In M. Bogalheiro, I. Babo & J. S. Cardoso (Coord.), *Expressões visuais disruptivas no espaço público*. (pp. 10-14) Lisboa: CICANT / Edições Universitárias Lusófonas.

Elias, H., & Marques, I. (2012). As últimas encomendas de arte pública do Estado Novo (1965-1985). In *On The w@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, (23), 5–29.
<https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18793>

Marmelo, J. (2004, 13 de junho). O que contam as esculturas do Porto. In *Público*.
<https://www.publico.pt/2004/06/13/jornal/o-que-contam-as-esculturas-do-porto-189606>

- Mendes, M. S., Cordeiro, M., & Falcón, M. F. (2022). Uma escola modelo. In M. S. Mendes, M. Cordeiro & M. F. Falcón (Coord.), *O desensino da arte: Projeto de uma escola ideal* (pp. 43–80). Lisboa: Sistema Solar.
- Mendonça, B. (Anfitrião). (2024, 22 de junho). Cláudia Jardim (parte 2) [Episódio de podcast áudio]. In A beleza das pequenas coisas. Expresso.
<https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2024-06-22-claudia-jardim--parte-2--tenho-pavor-da-extrema-direita.-e-um-monstro-massificador-de-ignorancia-odio-e-repressao-72cb26f8>
- Pinto de Abreu, J. G. (2006). *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998): estudo transdisciplinar de história da arte e fenomenologia genética*. [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Zielinski, Siegfried. (2011). Thinking about art after the media: research as practised culture of experiment. In M. Biggs & H. Karlsson (Eds.), *The routledge companion to research in the arts* (pp. 293-312). London: Routledge.

4. As paredes também falam!

- Assembleia da República. (2013). “Decreto-Lei n.º 162/2013”. *Diário da República* 1ª série, 162 (agosto): 5090–92. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/61-2013-499057>
- Bogalheiro, M., Babo, I., & Sousa Cardoso, J. (Coord.). (2021). *Expressões disruptivas visuais no espaço público*. Lisboa: CICANT / Edições Universitárias Lusófonas.
- Coccia, E. (2016). *O bem nas coisas: a publicidade como discurso moral*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa.

5. O cinema proibido: ciclo de cinema em comemoração dos 50 anos do 25 de abril

- António, L. (2001). *Cinema e censura em Portugal*. Arcádia. (Original publicado em 1978).
- Barcoso, C. (2011). A campanha Nacional de educação de adultos e o cinema. In L. R. Torgal (Coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Temas e Debates, 162-191.
- Lopes, C. (2021). A censura ao cinema em Portugal. Filmes proibidos e cortados pela Comissão de Censura (1945–1952). *Revista Avanca | Cinema*, (12), 523–535.

- Paulo, H. (2011). Documentarismo e propaganda. As imagens e os sons do regime. In L. R. Torgal (Coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Temas e Debates, 92-116.
- Pêgo, R. M. (Anfitrião). (2024, 20 de junho). André teodósio, no debaixo da língua (Temporada 1) [Episódio de podcast áudio]. In *Debaixo da língua*. Rádio Comercial. <https://radiocomercial.pt/podcasts/debaixo-da-lingua/t1/andre-teodosio-no-debaixo-da-lingua-com-rui-maria-pegno>
- Seabra, J., & Lopes, C. (2020). Censura e cinema em Portugal: o funcionamento da Comissão de Censura (1945–1952). *Revista Estudos do Século XX*, (20), 17–48. https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_1
- Torgal, L. R. (2011). Introdução. In L. R. Torgal (Coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Temas e Debates, 13–39.
- Torgal, L. R. (2011). Propaganda, ideologia e cinema no estado novo. A «conversão dos descrentes». In L. R. Torgal (Coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Temas e Debates, 64–91.